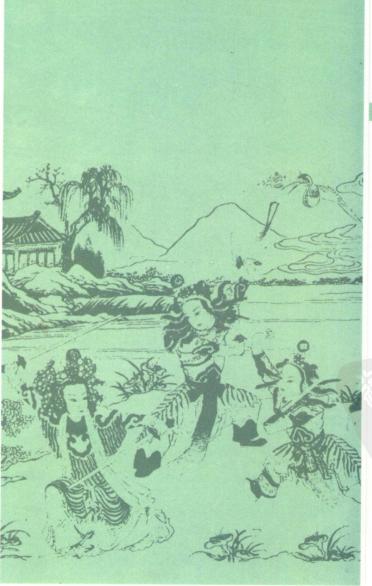
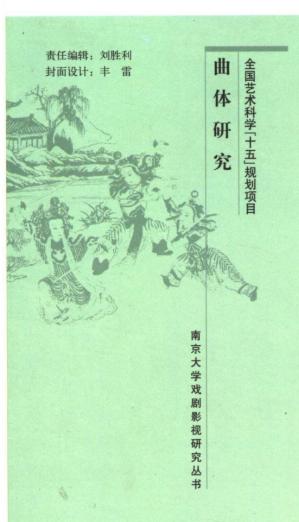


俞为民 著



中华书

局





南 京大学 戏剧 影视 研 究丛书

曲

俞为民 著



图书在版编目(CIP)数据

曲体研究/俞为民著. - 北京:中华书局,2005 (南京大学戏剧影视研究丛书)

ISBN 7-101-04630-4

I.曲··· II.俞··· III.古代戏曲 - 文艺理论 - 中国 IV. J805.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 050628 号

书 名 曲体研究

丛 书 名 南京大学戏剧影视研究丛书

著者 前为民

责任编辑 刘胜利

出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里38号 100073)

http://www.zhbc.com.cn

E - mail: zhbc@ zhbc. com. cn

印 刷 北京未来科学技术研究所有限责任公司印刷厂

版 次 2005 年 6 月北京第 1 版 2005 年 6 月北京第 1 次印刷

规 格 开本/880×1230 毫米 1/32

印张 14½ 字数 320 干字

印 数 1-1500 册

国际书号 ISBN 7-101-04630-4/I·612

定 价 32.00 元

总序

董 健

《南京大学戏剧影视研究丛书》包括我校戏剧影视研究所的学者独立完成或与外单位学者合作完成的一系列研究戏剧、电影、电视的学术著作。这些著作不定期出版,也不追求什么完整的"体系",只想在五彩斑斓的学术世界里涂一笔自己的色彩,喊一下自己的声音。人类既然已经建立了一座被一代代人刻满了文字的古塔,而我们这些吃文字饭的人又似乎难以逃离它,那么我们至少在它的某一层面刻上自己的意念,不管这意念的符号是长留,还是旋即被人抹去。

这套丛书始于20世纪90年代中期。近十年来我们戏剧影视研究所的同仁又有不少的著作问世。其中有的是编入丛书出版的,有的则因项目来源不同,未打丛书的"旗号"。可喜的是,这些古塔印痕不仅未被抹去,还得到了同行的好评,这鼓励我们把这套丛书继续出下去。

南京大学戏剧影视研究所的前身是陈白尘教授主持的戏剧研究室。这里有国务院学位委员会批准建立的戏剧学硕士点(1978 年始)和博士点(1984 年始);这里有江苏省人民政府批

准设立的重点学科(1995年);这里每年都接受国家、部委和省的科研项目。二十多年来,一批批硕士和博士研究生从这里拿到学位,走上了教学、科研或其他工作岗位。这个研究所赓续着南京大学戏剧研究的悠久历史,正站在前辈学者的肩上,向着新的学术高地攀登。

在我国,作为现代学人而研究中国古典戏曲的,王国维 是第一人。但在大学里研究戏剧,则始自吴梅先生。他在 20世纪20年代,先后将戏曲引入北京大学和今南京大学之 前身东南大学、中央大学的教学和科研之中,于是黉宇之下, 始闻横笛檀板之声,得赏《西厢记》、《牡丹亭》之神韵。此后 戏曲之学不绝于我校教坛,陈中凡、卢冀野、钱南扬、吴白匐、 吴新雷诸教授,于此道皆有专攻,研究成果举世瞩目。随着 研究领域的不断扩展,新兴话剧、现代戏曲和电影引起重视。 陈瘦竹教授执着于现代戏剧历史与理论的研究,笔耕不辍, 著述颇丰。陈白尘教授不仅在话剧、电影的创作方面成绩卓 著,以其生动的艺术实践给我们的"经院"吹进一股清新的空 气,而且在剧影研究上亦别开生面,屡有建树。在他与董健 教授的主持下,一部《中国现代戏剧史稿》的问世,一套三册 的《中国新文学大系(1937~1949)·戏剧卷》的出版,一部 四百多万字的《中国现代戏剧总目提要》的编撰,以及一部部 学术专著和一篇篇学术论文的发表,初步显示了我们这个研 究所的实绩,引起了国内外同行的关注。近几年来,一批有 着新思想、新观念、新方法的中青年学者,如胡星亮、陆炜、周 安华、吕效平、马俊山五位博士以及顾文勋副教授等,在继续 加深戏剧研究的同时,又把视野拓展到电影、电视领域,去摘 取新的学术之果,并招收了影视学方向的研究生。当然,新 界开拓之际,旧有"领地"亦有传人,俞为民、周维培教授以及 苗怀明、解玉峰两位博士,在古典戏曲研究上的显著成绩,如

《中国昆剧大辞典》、《曲谱研究》等,已经充分说明了这一点。不论是古典戏曲还是现代话剧,仍作为重镇被占领着,而且一种新的研究风气正在这里兴起,这就是:中西融合、古今沟通,更深、更广地探讨戏剧艺术的奥秘。时下,物欲横流,学风日下,精神萎缩,大学失魂,认真严肃的学术研究被挤到了社会文化领域的边缘上,处境十分艰难。但我们坚信,上帝不会嘲笑我们的思索,面对政治市侩和经济市侩的嘲笑,我们则不屑一顾。绕开真理便有一条通向"乐园"之路;要与真理拥抱,等待你的便是"地狱"之门。我们宁愿选择后者。

这套丛书将戏剧、电影、电视剧的研究联为一体是有道 理的。自从电影、电视剧出现之后,便有把这两种新的艺术 形式与戏剧割裂开来、对立起来的倾向。电影曾叫着要与戏 剧"离婚"。固守戏剧阵地的人也不无敌意地把这两门新艺 术看作是挑战者。其实,尽管儿子的性格、相貌均与母亲不 同,但他身上仍有母亲的基因。无论电影或电视剧,都离不 开"演"与"观"这些基本要素,说到底都不过是戏剧这一古老 艺术在新技术条件下的新变种,它们不可能完全丢掉自己祖 先的血脉和灵魂。戏剧是什么?历来定义纷纭,支持这些定 义的有"模仿说"、"游戏说"、"意志表现说"等等。归根结底, 人类发明戏剧这种东西,无非是为了创造出一个特定的、艺 术的、可听可视可感知的"观"与"演"的场景,借以对自身的 生命形式和生存环境进行一次直觉的、形象的再体验,从而 娱乐自己、欣赏自己、认识自己、批判自己、升华自己,从而优 化和扩大生存的空间。这是一种有意味的形式,这是一种体 现着人类"自由狂欢"的精神并有益于身心健康的游戏。电 影、电视剧除了制作、传播、接受的手段不同之外,并没有从 根本上扬弃戏剧的本质,尽管这些新的手段开辟了艺术表现 的新天地,给人们提供了新的艺术享受和娱乐方式。电影也

罢,电视剧也罢,仍然是戏剧,或者说,仍然是对人生进行"戏剧表达"的一种形式,岂能将它们割裂和对立?第一个站出来驳斥这种割裂和对立倾向的是英国著名戏剧理论家和导演马丁•艾思林(Martin Esslin)。他在《戏剧剖析》(An Anatomy of Drama)一书中指出:

有一个极为重要的基本事实必须强调,因为这个事实虽然显而易见,却一直遭到忽视,特别是遭到那些自认为是戏剧传统和戏剧学问的捍卫者的戏剧评论家和教师们的忽视。这个事实就是,戏剧(舞台剧)在20世纪后半叶仅仅是戏剧表达的一种形式,而电影、电视剧和广播剧等这比较次要的一种形式;而电影、电视剧和广播剧等这类机械录制的戏剧,不论在技术方面可能有多么不同,但基本上仍是戏剧,遵守的原则也就是戏剧的全部表达技巧所由产生的感受和领悟的心理学的基本原则。①

这样看来,对戏剧、电影、电视剧进行综合性的研究不是很必要的吗?此外,现在许多作家既写小说、戏剧,又写电影、电视剧,难道能对这样的作家进行分割吗?现在有人提出"大戏剧"的说法,显然就是为了把电影、电视剧纳入戏剧范畴,进行这种综合性的研究。

在戏剧、电影、电视剧的研究上,我们十分钦佩大胆怀疑、 大胆探索的勇气,但又深感应以严谨求实为本,力避趋时媚俗、急功近利之风。左倾教条主义和政治实用主义戕害学术 思维,曾使我们不堪其苦。但泛商品主义和物质主义之下的

① 《戏剧剖析》(罗婉华译)第4页,中国戏剧出版社1981年版。

种种"新潮"亦漏洞百出,难以使人认同。现在大学里开电影、 电视的课很时髦,不少老师其实既无实践,也无理论,但他们 把电影、电视的"理论"讲得很"玄",极力主张把这种新艺术与 传统的文学性、戏剧性观念彻底分家。好像越是"新潮",就越 能摘掉其外行的帽子。其实,还是那些老老实实地从文学性、 戏剧性切入研究和教学的人,走的路子比较稳健、扎实。须 知,越是将剧、影、视综合研究,越能加深对其各自特点的认识 和把握;反之,封闭于自身谈"特点",就越讲越糊涂。理论上 的创新是艰难而痛苦的,文字游戏的娱乐将误已误人。20世 纪的文化思潮和文化研究,在自然科学新发现的爆炸声的刺 激下,形成了一个"大逃亡"的总趋势——纷纷从先辈哲人多 年建构的理论大厦里四散逃亡。于是种种反传统的新论迭 出,各领一时之风骚。但从总体上说,在这个世纪里,人文学 科的革新远没有自然学科来得坚实、有力,远没有与后者的革 新成就取得平衡状态。在这一点上大大不如前人。反传统与 虚无主义交织在一起;解构的痛快压过了建构的艰辛。当"大 逃亡"的声浪波及中国时,在这样一个未经以科学、民主、人道 为内涵的"启蒙运动"洗礼的国度里,得到的回应往往是浮躁 和混乱。由于缺乏理性,一统就死,一放就乱,不是禁欲,便是 纵欲。于是,在中与西、古与今的文化冲撞中,我们常常缺乏 鉴别和选择的能力;于是,东施效颦、傍人篱壁、拾人涕唾的文 化拙劣现象时有发生。当代中国许多社会文化现象的最大特 征是虚假,文化产品的最大通病是平庸。这种文化氛围时时 提醒着我们:即使前进半步,也要付出十步的努力;宁愿说错 了再改过来,也决不说自己不相信的话,更不要说那些无根之 言、欺世盗名之言等等。

我们正处在文化的转型期,对于学术研究正深深感到"过去已经过去,将来还未到来"、"旧神已死,新神未生"的寂寞与

苦闷。只有在学术探讨的艰辛劳动中,这寂寞与苦闷之感才会得到解脱。也许,我们多年的研究和写作并没有什么"用",在实用主义市侩们看来可怜亦复可笑。但是,既然我们当上了吃文字饭的知识分子,除了苦苦地读、苦苦地想、苦苦地写之外,还能干什么呢?

1995年5月20日初稿,2003年12月28日修改 于南京大学戏剧影视研究所

言	1	
调考过	E /8	
一、乐	律的产生与宫调的本义 8	
二、雅	乐八十四调与燕乐二十八调考 14	
三、宋	代宫调系统的紊乱 22	
四、宋	金诸宫调之宫调考 27	
五、南:	北曲之官调考 30	
六、从'	宮调到笛调 45	
曲曲体	Þ的沿革与流变 /53	
一、南	曲曲体的构成特征 53	
二、昆	山腔的改革与南曲曲体的变异 62	
ナ <i>、</i> 三	阳腔的流传与南曲曲体的符变 78	
曲曲体	×的沿革与流变 /89	
一、北1	曲的类别及其曲体特征 89	
二、北口	曲曲体形成的渊源 100	
三、北口	曲的南移与南北曲合套、南北调合腔的产生 112	
四、乐)	府北曲与南戏昆山腔的融合 115	
五、俚品	歌北曲与南戏弋阳、余姚诸腔的合流 129	1
	调一二三四五六 曲一二三 曲一二三四 考乐雅宋宋南从 帕南昆弋 帕北北北乐	请考述 /8 8 一、乐律的产生与宫调的本义 8 二、雅乐八十四调与燕乐二十八调考 14 三、宋代宫调系统的紊乱 22 四、宋金诸宫调之宫调考 27 五、南北曲之宫调考 30 六、从宫调到笛调 45 曲曲体的沿革与流变/53 53 二、昆山腔的改革与南曲曲体的变异 62 三、弋阳腔的流传与南曲曲体的符变 78 曲曲体的沿革与流变/89 78 一、北曲的类别及其曲体特征 89 二、北曲曲体形成的渊源 100 三、北曲的南移与南北曲合套、南北调合腔的产生 112 四、乐府北曲与南戏昆山腔的融合 115 五、俚歌北曲与南戏飞阳、余姚诸腔的合流 129

南戏曲调组合形式考述/142	
一、早期南戏曲调组合的规则及其形式	142
二、北曲南移对南戏曲调组合形式的影响	157
三、南戏常用曲调组合形式与排场例释	164
•	
北曲曲调组合形式考述/190	
一、北曲联套的核心韵	190
二、北曲联套的构成形式——曲组与只曲、尾声	193
三、北曲曲组的形成及其特征	198
四、北曲套曲尾声考述	207
南曲曲韵的沿革与流变/213	
一、南戏曲韵的语音基础及其特征	214
二、北曲的南移对南曲曲韵的影响	222
三、昆山腔的流行与南曲曲韵的变异	229
曲韵韵位研究/244	
一、曲韵韵位的特征	244
一、曲韵韵位的特征 ····································	

3

南北曲曲调字声与腔格研究/271	
一、曲调字声与腔格关系的沿革及字声的规范	271
二、字声与腔格的配合	279
三、字声的组合与腔格的组合	302
南北曲同调异体考论/318	
一、字声的变异与同调异体的产生	318
二、句式的变异与同调异体的产生	326
三、板位的变异与同调异体的产生	342
南曲谱的沿革与流变/346	
一、南曲谱之先声	347
二、南曲谱之雏形	349
三、南曲谱之完备	353
四、南曲谱之大成	361
五、南曲谱之总结	370
北曲谱的沿革与流变/375	
一、北曲谱之雏形	375
二、北曲谱之完备	381
三、北曲谱之完善	384
四、北曲谱之大成	395

五、北曲谱之总结	405
戏曲工尺谱的沿革与流变/412	
一、古代乐谱的演进与工尺谱的产生	412
二、戏曲工尺谱的产生及其特征	420
三、清宫谱与戏宫谱	430
四、戏曲工尺谱的集大成——《集成曲谱》	440

曲是我国古代文学史上一种重要的音乐文体,它流传时间长,产生的作品多,是我国民族文化遗产的重要组成部分。

作为音乐文体,无论是诗词,还是曲,皆包含着文与乐两方面的因素,如刘勰《文心雕龙》在解释"乐府"这一文体时曾指出:"乐府者,'声依永,律和声'也。……诗为乐心,声为乐体;乐体在声,瞽师调其律;乐心在诗,君子宜正其文。"作为音乐文体的曲也同样是由文与乐两方面的因素构成的。正是由于曲的这一双重属性,因此,我们在对曲加以研究时,在注重对曲的文学因素加以研究的同时,也应重视对其声乐因素的研究。

而所谓曲体研究,也就是对曲的声乐因素的构成形式与内在规律加以探讨与研究。有关曲体的研究,是我国古代戏曲理论的重要内容。我国古代曲论家们对曲体的研究与论述,是随着戏曲艺术本身的发展,不断深入,逐步完善的,大致经历了三个阶段:

第一阶段:元代后期至明代初年。这是曲体研究的初创时期。我国的戏曲虽然在宋、金时期就已经产生了,但曲论家们对于曲体的研究与论述,却是从元代后期才开始的。这是因为戏曲最初形成于民间,其曲调皆是民间的俗曲、小调。如北宋末年形

1

成于浙江温州一带的南戏,据明代徐渭《南词叙录》载:"其曲,则 宋人词益以里巷歌谣。""即村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节 奏,徒取畸农市女顺口可歌而已,谚所谓'随心今'者,即其技欤? 间有一二叶音律,终不可例其余,乌有所谓九宫?"再如产生干北 方平阳(今山西临汾)、大都(今北京)一带的北曲杂剧,其曲调也 多采自民间流传的俗曲,其中有的是唐、宋以来在民间流传的曲 子,有的取自宋、金时期新出现的民间说唱技艺中的曲调,如诸宫 调、唱赚、转踏、鼓子词等的曲调,有的则为北方少数民族的俗曲。 民间曲子是依腔传字的形式传唱的,它在长期传唱的过程中,形 成了较为固定的腔调,即音乐旋律。由于其音乐旋律稳定,故对 曲文的平仄、阴阳的搭配和叶韵等没有严格的要求,虽然某些曲 文的平仄、阴阳的搭配也有一定的规律,但这不是有意追求的结 果,而是无意之中的暗合,即如徐渭所说的:"间有一二叶音律, 终不可以例其余。"①然而一旦后来的曲家对曲调原有的音乐旋 律不熟悉时,他们便模仿前人所作的曲文的字声来填上新的曲 文,有人又将这些字声固定下来,编成了曲调的文字谱,这就是 曲谱,这时剧作家已不是按照曲调的音乐旋律来填词,而是按 照曲调的声律来填词。这样一来,曲调的声律、韵律等格律成 了作曲家填词作曲时不可缺少的依据,也引起了曲论家们对曲 体的关注与重视,开始对其加以研究与总结。

在古代戏曲史上,元代周德清的《中原音韵》是第一部较完善的戏曲音律论著。《中原音韵》产生于元代末年,此时形成于北方的北曲杂剧随着元蒙统治者统一南方后,也流传到了南方,南方的曲家也参与了北曲的创作。南方籍的曲家由于受南方方音的局限,对北曲曲调的旋律不熟悉,因此,所作的曲词与北曲曲调原有的音乐旋律不合,如周德清在《中原音韵·自序》

① 明徐渭《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,第 242 页,中国戏剧出版社 1959 年版。

第二阶段,明代中叶,这是曲体研究的发展时期。明代中叶是我国古代戏曲理论史上的一个重要转折时期,即整个古代戏曲理论已进入成熟阶段。在这一时期里,曲论家们已开始自觉地探讨戏曲的艺术规律,研究的方法、范围、思维向度等都比前一时期的曲论家们有了较大的开拓,这也促进了戏曲曲体论的发展与成熟。同时,戏曲曲体论的成熟与这一时期的戏曲创作有着密切的联系。一方面,昆山腔在嘉靖年间经过魏良辅改革后,由原来的依腔传字的演唱形式,改为依字声行腔,将原来的乐体为主,文体为副,转变为文体为主,乐体为副,即所谓"五

3

音以四声为主,四声不得其宜,则五音废矣"①。因此,对曲文字声的要求更为严格,曲论家们也势必要加强对戏曲曲体的研究与论述。另一方面,由于这一时期的戏曲作家多是文人学士,文人学士在编撰剧本时,与书会才人不同,普遍存在着重文采轻音律的弊病。因此,当时虽然作品如林,但真正合律、不须经过曲师与演员更定能直接上演的剧作则百里挑一,为数甚少。如王骥德在《曲律·自序》中大声疾呼:"至于南曲,鹅鹳之陈久废,刁斗之设不闲。彩笔如林,尽是呜呜之调;红牙迭响,只为靡靡之音。俾太古之典刑,斩于一旦;旧法之澌灭,怅在千秋。"祁彪佳认为在当时这么多的剧作中,"求词于词章,十得一二;求词于音律,百得一二耳"②。为了纠正当时戏曲创作中存在的弊病,曲论家们便加强了对戏曲音律的研究与论述,故这一时期里,无论是在微观研究还是在宏观研究上,都比前一时期有了较大的突破。

在这一时期里,对曲体研究用力最多、成就最大的当推沈璟与王骥德二人。沈璟是格律派的代表作家,他一方面极力主张作曲应严守音律,"名为乐府,须教合律依腔。宁使时人不鉴赏,无使人挠喉捩嗓"③。另一方面,又编订了《南九宫十三调曲谱》和《南词韵选》,为戏曲作家提供具体的音律规范与依据。沈璟对戏曲音律的研究与论述,对克服曲坛时弊起了积极的作用,如明代徐复祚谓其"所著《南曲全谱》、《唱曲当知》,订世人沿袭之非,铲俗师扭捏之腔,令作曲者知其所向往,皎然词林指南车也"④。冯梦龙也认为:"法门大启,实始于沈铨部《九宫谱》

① 《南词引正》、《汉上宦文存·魏良辅〈南词引正〉校注》,第94页,上海文艺出版社1980年版。

② 明祁彪佳《远山堂曲品·凡例》、《中国古典戏曲论著集成》第六册,第8页。

③ 明沈璟【商调·二郎神】《论曲》散套,《沈璟集》,第 849 页, 上海古籍出版社 1991 年版。

④ 明徐复祚《三家村老委谈》、《中国古典戏曲论著集成》第四册、第240页。

王骥德的《曲律》是我国古代戏曲理论史上第一部较完备的戏曲论著。在《曲律》中,王骥德把戏曲音律作为一个重要问题来加以论述,其中有关戏曲音律的内容占了全书很大的篇幅,如《总论南北曲》、《论调名》、《论宫调》、《论平仄》、《论阴阳》、《论韵》、《论闭口字》、《论务头》、《论板眼》、《论声调》、《论句法》、《论字法》、《论衬字》、《论险韵》、《论引子》、《论过曲》、《论尾声》等十七章都与曲体有关,所论既有微观的研究,又有宏观的论述,而且颇多创见。由于其论较为全面,且能结合当时戏曲创作实际,故对剧作家的实际创作产生了指导作用,如冯梦龙云:"然自此律(《曲律》)设,而天下始知度曲之难;天下知度曲之难,而后之芜词可以勿制,前之哇奏可以勿传。"②

在这一时期里,曲坛上还围绕文辞与音律的关系展开了一场争论,这就是戏曲史上颇有影响的"汤沈之争"。这场争论从宏观上加深了曲论家们对曲体的研究与论述。

第三阶段,清代初年。这是曲体研究的总结时期。清代初年是我国古代戏曲理论发展史上的又一个转折时期,即由成熟期进入了总结期。曲论家们对戏曲的艺术规律的认识更加全面、深入,对曲体的研究也更加深入和系统。在这一时期里,李玉编撰了《北词广正谱》,钮少雅与徐于室合编了《南曲九宫正始》,分别从微观上对南曲谱与北曲谱作了总结与完善。在宏观研究上,李渔的《闲情偶寄·词曲部》则在王骥德的《曲律》的基础上,又对戏曲音律论作了补充与完善。《闲情偶寄·词曲部》是对戏曲理论的全面总结,其中戏曲音律问题是全书论述的重要内容,李渔在《音律第三》章中,分列"恪守词韵"、"凛遵曲谱"、"鱼模当分"、"廉监宜避"、"拗句难好"、"合韵易重"、"慎

① 明冯梦龙《太霞新奏·序》、《太霞新奏》第1页,江苏古籍出版社 1993 年版。

② 明冯梦龙《曲律·序》、《中国古典戏曲论著集成》第四册、第 47 页。

用上声"、"少填入韵"、"别解务头"等九款,其中有些问题前人虽已论及,但李渔的论述更为完善全面。而且李渔重视剧本的可演性,谓"填词之设,专为登场"^①,故能结合戏曲的舞台性来论述戏曲音律,所论也就能切合演唱实际。

进入现代以来,虽然曲体研究仍取得了较大的成就,如在20世纪初,吴梅先生的《顾曲麈谈》、《曲学通论》、《南北曲简谱》等,以及世纪后期出现的《元曲小令格律》、《昆曲格律》、《南北曲曲牌联套述例》等专著,在古代曲论家们研究的基础上有了提高与深入,但总体上来说,随着曲牌体戏曲的衰落,曲的音乐因素也逐渐不为人们所熟悉,同时,由于对曲体的音乐因素加以研究,需要有乐律学、音韵学等方面的知识,因此,学术界在对曲(包括剧曲与散曲)加以研究时,偏重于对曲的文学因素的研究,而忽视曲的音乐因素即曲体的研究。因此,有必要加强这方面的研究,而本课题也正是基于此而选定的。

本课题欲在前人研究的基础上,有所开拓与深人,为此,在 以下三个方面作了努力:

一是在研究的视角上,不局限于文人律曲的曲体。从总体上来说,曲包括民间曲与文人曲两大体系,曲最初起源于民间,文人参与曲的创作后,逐步将其规范化、格律化,形成了律曲,而民间曲并不因为文人律曲的出现而消亡,仍在民间流传。民间曲与文人律曲两者并行发展与流传。但由于民间曲不仅资料少,而且由于民间曲是依腔传字的形式传唱的,与文人曲依字传腔的传唱形式不同,文体与乐体之间缺乏有机的联系,曲调的构成也没有像文人的律曲那样有序,故在前人的曲体研究中,所研究的对象几乎全为文人律曲。而本课题在重视对文人律曲曲体的研究的同时,也不偏废对民间曲的曲体的研究。

① 清李渔《闲情偶寄·演习部·选剧第一》,《中国古典戏曲论著集成》第七册,第73页。

- 二是力求深度,不仅考察曲体的外在形式,而且探讨其内在规律,加强理论深度。通过对曲体诸构成因素的解析,寻绎 其构成曲调以及曲组、套曲的内在规律。
- 三是用动态的视角来审视和考察曲体的沿革与流变,通过对曲的发展流变过程的考察,寻绎出其中的规律。曲体不是一成不变的,或因不同种类的曲相互之间的交流,如南曲与北曲的交流,或是由于剧作家与演唱者的改革,如明代嘉靖年间魏良辅对昆山腔的改革,或因戏曲形式的流变,如从南戏到传奇的流变等,都会对曲体产生影响,引起变异,因此,在探寻曲体内在构建规律时,注意到曲体的阶段性与变异性。

由于学识与水平所限,心余力绌,论述中必定存在错讹与不当之处,尚祈同行专家及读者批评指正。

宫调考述

宫调,是我国古代乐律的主要内容,无论是帝王宫廷中用于祭祀、朝会的雅乐,还是民间流传的戏曲、说唱等俗乐,都与宫调有关。为此,历代对宫调加以论述者甚众,然而由于各家所论纷纭不一,尤其是一些封建御用文人在论述宫调问题时,或与人事政事相联系,或与天文五行相对应,掺入了大量神秘迷信的成分。因此,宫调问题竟成了一门高深莫测的玄学。本来这一问题应由音乐专家们去研究,但在研究戏曲史时,又不能避开,故不揣谫陋,不敢说能对此提出新的见解,只是对宫调的流变及其前人的有关论述作一粗略的梳理与考辨,为同行的研究提供一些参考。

一、乐律的产生与宫调的本义

追根溯源,要弄清楚宫调的流变,必须从我国古代乐律的产生与宫调的本义说起。

我国的音乐起源甚早,从考古所发掘的文物及有关历史文献记载来看,早在远古社会就已经有音乐了。随着音乐的出现,也就相应地产生了乐律。如《尚书·益稷》载,舜曰:"予欲闻六律、五声、八音,在治忽。"可见,在远古社会的音乐中,就已

经有六律与五声之说。又据《吕氏春秋・仲夏纪・古乐篇》载:

昔黄帝命伶伦作为律。伶伦自大夏之西,乃之阮 喻之阴,取竹于懈豁之谷,以生空窍厚钧者,断两节间, 其长三寸九分而吹之,以为黄钟之宫,吹曰"舍少"。次 制十二筒,以之阮喻之下,听凤凰之鸣,以别十二律。 其雄鸣为六,雌鸣亦六。以比黄钟之宫,适合。黄钟之 宫皆可以生之。故曰:黄钟之宫,律吕之本。

从这段记载中可见,伶伦制定乐律,先以竹管某一长度(三寸九分)为黄钟宫,并以其为基音,然后依次吹之,得出十二种不同音高的乐音。《吕氏春秋》约成书于公元前239年,其对伶伦制定十二律的记载,含有较多的传说与神话成分,但这一记载至少可以说明,在战国以前就已经产生了十二律。

至于十二律的名称以及七声音阶,最早则见诸《国语》。据《国语·周语下》载:公元前522年,周景王为了铸造一套无射编钟,问律于伶州鸠。伶州鸠在回答周景王时,首先指出了乐律的作用,曰:

律所以立均出度也。古之神瞽,考中声而量之以制,度律均钟,百官轨仪。

所谓"立均出度","量之以制,度律均钟",即按照一定的"律"来决定钟的体制之大小及其音之高低。接着伶州鸠说明了十二律目的由来及各律间的关系,曰:

纪之以三,平之以六,成于十二,天之道也。夫 六,中之色也,故名之曰黄钟,所以宣养六气九德也。 由是第之:二曰太簇,所以金奏赞阳出滞也。三曰姑

洗,所以修洁百物,考神纳宾也。四曰蕤宾,所以安靖 神人,献酬交酢也。五曰夷则,所以咏歌九则,平民无 为之六间,以扬沉伏而黜散越也。元间大吕,助宣物 也。二间夹钟,出四隙之细也。三间仲吕,宣中气也。 四间林钟,和展百事,俾莫不任肃纯恪也。五间南吕, 赞阳秀也。六间应钟,均利器用,俾应复也。

所谓"纪之以三,平之以六,成于十二",也就是用"纪之以三"的 计算方法,算出六律六间(目),六律每两律间为全音关系,其间 均有一半音,称为"吕",六吕每两吕间也为全音关系,两者相 合,便"成于十二"律吕。具体排列如下:



景王又问:"七律者何?"伶州鸠对曰:

昔武王伐殷,岁在鹑火,……自鹑及驷,七列也; 南北之揆,七同也。凡神人以数合之,以声昭之,数合 声和,然后可同也,故以七同其数,而以律和其声,于 是平有七律。

这里所谓的"七律",也就是七声音阶,如韦昭注曰:

周有七音,王问七音之律,意谓七律为音器用,黄

研 究 10 伶州鸠虽然将十二律吕与七声的产生同政事牵附起来,但由此可见,在战国时期,十二律吕与七声音阶已被应用于音乐实践。

在战国时期,音律家们还对十二律与七声的音位作了较为精确的计算。如管子首次对五音即宫、商、角、徵、羽的相对音位作了计算。《管子·地员篇》载:

凡将起五音凡首,先主一而三之,四开以合九九,以 是生黄钟小素之首,以成宫。三分而益之以一,为百有 八,为徵。不无有三分而去其乘,适足以是生商。有三分 而复于其所,以是成羽,有三分而去其乘,适足以是成角。

管子的这种计算方法,古代律学通常称之为"三分损益法",即取一定长度的弦或管(如"小素"即为熟丝所制的弦),将其分为三段,舍其三分之一,取其三分之二,即所谓"三分损一";反之,加其三分之一,成三分之四,即所谓"三分益一"。三分损一,便上生纯五度,三分益一,即下生纯五度,如此上下互生,以确定各音的相对音位。其具体计算公式为:

三分损一:原有长度
$$\times \frac{3-1}{3}$$
=生得长度

三分益一:原有长度
$$\times \frac{3+1}{3}$$
 = 生得长度

以这一计算公式算出各音的相对弦或管长如下,

计	算	次	序:	2	4	1
音			名:	徵	羽	宫
弦(管)	长出	公数:	108	96	81

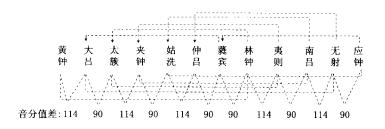
$$81 \times \frac{3+1}{3}$$
 $72 \times \frac{3+1}{3}$ 1×3^4 3 5 角 72 64 $108 \times \frac{3-1}{3}$ $96 \times \frac{3-1}{3}$

由于五音的弦或管的相对长度得以确定,故其相对音高也可得以确定,弦(管)越长,其音越低,反之弦(管)越短,其音越高。

管子虽只对五音的相对音高作了计算,但依据他的计算方法,便可以确定十二律的相对音位和相对音高。故在管子之后,《吕氏春秋》便依据管子的计算方法,定出了十二律的相对音位和相对音高。如《吕氏春秋·季夏纪·音律篇》载:

黄钟生林钟,林钟生太簇,太簇生南吕,南吕生姑洗,姑洗生应钟,应钟生蕤宾,蕤宾生大吕,大吕生夷则,夷则生夹钟,夹钟生无射,无射生仲吕。三分所生,益之一分以上生;三分所生,去其一分以下生。黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾为上;林钟、夷则、南吕、无射、应钟为下。

这种相生法,古代称之为"隔八相生法",其相生次序及各律之间的音程关系如下图所示:



春秋战国时期,不仅产生了十二律与七声音阶,而且在当时的音乐实践中,已经运用旋宫法了。如《礼记·礼运篇》载: "五声、六律、十二管,还相为宫也。"所谓"还相为宫",也就是五声或七声与十二律更迭相旋配合,以十二律为体,五声、七声为用。如《周礼·春官·太师》载:

太师掌六律六同,以合阴阳之声。阳声:黄钟、太 簇、姑洗、蕤宾、夷则、无射;阴声:大吕、应钟、南吕、函 钟、小吕、夹钟。皆文之以五声:宫、商、角、微、羽;皆 播之以八音:金、石、土、木、丝、竹、匏、革。

在五声或七声与十二律相旋配合时,由于"宫"声居五声和 七声音阶之首,如《国语·周语》曰:"夫宫,音之主也。"故一旦 宫声的音高确定下来后,后面的商、角、徵、羽等的音高也随之 可以确定。如以黄钟为宫,则太簇为商,姑洗为角,林钟为徵, 南吕为羽;如以大吕为宫,则夹钟为商,仲吕为角,夷则为徵,无 射为羽;又以太簇为宫,则姑洗为商,蕤宾为角,南吕为徵,应钟 为羽;……余则类推。因此,当宫声与十二律相配合时,宫声所 在的律位便具有表示调高的作用。同时,当宫声的律位确定 后,便与其所属各音构成了一个调式。故宫声所在的律位也分 别称为黄钟宫、大吕宫、太簇宫……等等。而宫声律位以外的 其余各声律位,则总称为"调",如黄钟为宫的各声律位中,除黄 钟宫外,太簇商、姑洗角、林钟徵、南吕羽等,便称为调;又如以 大吕为宫的各声律位中,除大吕宫外,夹钟商、仲吕角、夷则徵、 无射羽等便称为调;……余则类同。同样,由于无论哪一声之 律位确定后,其余各声之律位也可随之确定,故不仅宫声所在 的律位具有表示调高的作用,而且其他各声所在的律位也具有 表示调高的作用。因此,当某一主音律位确定后,其所属各音 的律位也就随之而定,这样也就由该主音与其所属各音构成了

一个调式。因此,按照五声或七声音阶与十二律相旋构成的宫调来看,宫调的本义包含两个方面的内容,即一是调高,一是调式,如黄钟宫,黄钟是调高,宫是调式。这便是宫调的本义。

二、雅乐八十四调与燕乐二十八调考

在古代宫廷音乐中,包括两大类乐曲,一类是用于朝会、祭祀等场合中带有典礼性的音乐,一类是用于宴飨,带有娱乐性的音乐。前者全为仪式音乐,多出于御用文人之手,通常称为雅乐;后者则多出于民间,因用于宴飨之时,故通常称为燕乐。在隋唐以前,宫中这两类音乐混杂在一起,不分立的,而到了隋时,始将雅乐与燕乐分立。如《新唐书·礼乐志》载:

自周、陈而上,雅俗淆杂而无别。隋文帝始分雅、俗二部;至唐更曰部当。凡所谓俗乐者,二十有八调。正宫、高宫、中吕宫、道调宫、南吕宫、仙吕宫、黄钟宫,为七宫;越调、大食调、高大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商,为七商;大食角、高大食角、双角、小食角、歇指角、林钟角、越角,为七角;中吕调、正平调、高平调、仙吕调、黄钟羽、般涉羽、高般涉羽,为七羽。

由于雅乐与燕乐的分立,在乐律上也就相应地出现了两个宫调系统,即一是雅乐八十四调系统,一是燕乐二十八调系统。

雅乐八十四调,最初是由隋初音律家万宝常、郑译等提出来的。魏晋以来,一方面在民间不断涌现出新的乐曲,另一方面,西域一带的少数民族的乐曲也大量流入中原地区,这对传统的乐律造成了极大的冲击。万、郑等便在龟兹音乐的影响下,提出了八十四调理论。如《隋书·万宝常传》载:

宝常……并撰《乐谱》六十四卷,具论八音旋相为

宫调考述 15

宫之法,改弦移柱之变。为八十四调,一百四十四律, 变化终于一千八声。

又《隋书·音乐志》载:

(郑)译又与(苏)夔俱云:"按今乐府黄钟,乃以林钟为调首,失君臣之义;清乐黄钟宫,以小吕(即中吕)为变微,有乖相生之道。今请雅乐黄钟宫,以黄钟为调首,清乐去小吕,还用蕤宾为变微。"众皆从之。夔又与译议,欲累黍立分,正定律吕。

郑译、苏夔所提到的"以林钟为调首",即为这样的音阶:

林夷南无应黄大太夹姑仲蕤林钟则吕射钟钟吕簇钟洗吕宾钟角 商 角清 徵 羽 变清

所谓"清乐黄钟宫,以小昌为变徵",即为这样的音阶:

黄大太夹姑仲蕤林夷南无应黄 钟吕簇钟洗吕宾钟则吕射钟钟 宫 商 角清 徵 羽 变清 角 宫宫

以上这两个新音阶,都是魏晋南北朝以来新出现的,与传统的雅乐乐律不相合。郑、苏二人依据传统的雅乐乐律观念,即"宫为君"的乐律观念,故认为这些新音阶的出现,有乖"君臣

之义"。

为了校正雅乐乐律,郑译依据龟兹人苏祗婆的七调之说, 将七声与十二律相配,推演成十二宫七十二调即八十四调。如《隋书·音乐志》载:

诏求知音之士,集尚书,参定音乐。(郑)译云: "考寻乐府,钟石律吕,皆有宫、商、角、徵、羽、变宫、变 徵之名,七声之内,三声乖应。每恒求访,终莫能诵。 先是周武帝时,有龟兹人曰苏祗婆,从突厥皇后入国, 善胡琵琶,听其所奏,一均之中,间有七声,因而问之。 答云:"父在西域, 称为知音, 代相传习, 调有七种。"以 其七调,勘校七声,冥若合符。一曰婆陀力,华言平 声,即宫声也;二曰鸡识,华言长声,即南吕声也;三曰 沙识,华言盾首声,即角声也:四日沙侯加滥,华言应 声,即变徵声也;五曰沙腊,华言应和声,即徵声也;六 日般瞻,华言五声,即羽声也;七日俟利篷,华言斛牛 声,即变宫声也。"译因习而弹之,始得七声之正。然 其就此七调,又有五旦之名,旦作七调,以华言译之, 旦者,则谓均也,其声亦应黄钟、太簇、林钟、南吕、姑 洗五均,已外七律,更无调声。译遂因所捻琵琶,弦柱 相饮为均,推演其声,更立七均,合成十二,以应十二 律。律有七音,音立一调,故有七调十二律,合八十四 调,旋辗相交,尽皆和合。

然而依据这样制定的八十四调仍与原有的"太乐"有矛盾,"仍以其(指八十四调)校正太乐,所奏林钟之宫,应以林钟为宫,乃用黄钟为宫;应用南吕为商,乃用太簇为商;应用应钟为角,乃用姑洗为角,故林钟一宫七声,三声并戾,其十一宫七十七声,例皆乖越,莫有通者"。为此,郑译"以编悬有八,因作八音之

乐,七音之外,更立一声,谓之应声"。所谓"应声","华言应声,即变徵也"。在七声音阶之外,又立一个半音,以调和新的七声音阶与原有的五声音阶之间的矛盾。

隋初万宝常、郑译等创立八十四调理论后,到了唐代,祖孝 孙为了考定雅乐,又在万宝常、郑译提出的八十四调基础上作 了修正,如《新唐书·礼乐志》载:

(祖)孝孙以十二月旋相为六十声,八十四调, 其法,因五音生二变,因变徵为正徵,因变宫为清宫。七音起黄钟,终南吕,迭为纲纪。黄钟之律,管 长九寸,王于中宫土。半之,四寸五分,与清宫合, 五音之首也。加以二变,循环无间。故一宫、二商、 三角、四变徵、五微、六羽、七变宫,其声由浊至清, 为一均。……

祖孝孙所推定的八十四调与万宝常、郑译所创立的八十四调,在方法上略有不同,郑译是直接用七声与十二律相旋配合,以定八十四调,而祖孝孙是先定六十声,再加以二变,推定八十四调。又祖氏只重五音,以正声为调,即所谓"五音起黄钟,终南吕,迭为纲纪"。

然而无论是万宝常、郑译所创立的八十四调还是祖孝孙所推定的八十四调,都继承了传统的"以宫为君"的乐律观念,将宫调式既作为调高,又作为调式,以宫声与十二律旋相为宫,一宫七音,音上作调,构成八十四调,其中以十二个宫调式统摄其他调式,其他调式则从属于宫调式。

至于燕乐二十八调的构成形式及其调名,首次见于唐代段 安节的《乐府杂录》(《谈全》本),如曰: 八百般乐器;至周时,改用宫、商、角、微、羽,用制五音,减乐器至五百般;至唐朝,又减乐器至三百般。太宗朝,三百般乐器内挑丝、竹为胡部,用宫、商、角、羽,并分平、上、去、入四声。其微音有其声,无其调。

平声羽七调:第一运中吕调,第二运正平调,第三运高平调,第四运仙吕调,第五运黄钟调,第六运般涉调,第七运高般涉调。虽云吕调七运如车轮转,却中吕一运声也。

上声角七调:第一运越角调,第二运大石角调,第 三运高大石角调,第四运双角调,第五运小石角调(亦 名正角调),第六运歇指角调,第七运林钟角调。

去声宫七调:第一运正宫调,第二运高宫调,第三运中吕宫调,第四运道宫调,第五运南吕宫调,第六运仙吕宫调,第七运黄钟宫调。

入声商七调:第一运越调,第二运大石调,第三运高大石调,第四运双调,第五运小石调,第六运歇指调,第七运林钟商调。

上平声犯下平声犯下声为微声。商角同用。宫 遂羽。

右件二十八调。

从《乐府杂录》所载来看,唐代燕乐二十八调与雅乐八十四调的构成形式有很大的差异。首先,燕乐只用四声与七律,两者相旋而得二十八调。其次,燕乐所用的七律也与雅乐所用的律吕有异。燕乐以雅乐的太簇为黄钟,两者相差二律。燕乐所用的为黄钟、大吕、夹钟、中吕、林钟、夷则、无射等七律。如明代唐顺之《裨编》卷四十《唐志三则·制管之法》载:

黄钟宫俗呼正宫,(黄钟)商俗呼大石调,(黄钟)

角俗呼大石角调,(黄钟)羽俗呼般涉调。大吕宫俗呼高宫,(大吕)商俗呼高大石调,(大吕)角俗呼高大石 角,(大吕)羽俗呼高般涉。……夹钟宫俗呼中吕宫,(夹钟)商俗呼双调,(夹钟)羽俗呼和角调,(夹钟)羽俗呼中吕调。……仲吕宫俗呼道调宫,(仲吕)商俗呼小石调,(仲吕)角俗呼小石角调,(仲吕)羽俗呼正平调。……林钟宫俗呼南吕宫,(林钟)商俗呼歇指调,(林钟)角俗呼歇指角调,(林钟)羽俗呼高平调。夷则宫俗呼仙吕宫,(夷则)商俗呼商调(林钟商),(夷则)角俗呼高角调(林钟角),(夷则)羽俗呼仙吕调。…… 无射宫俗呼黄钟宫,(无射)商俗呼越调,(无射)角俗呼越角调,(无射)羽俗呼羽调(黄钟调)。

又《唐会要》卷三十三《诸乐》载:

天宝十三载七月十日,太乐署供奉诸曲名,及改诸乐名。

太簇宫,时号沙陀调(正宫):《龟兹佛曲》改为《金华洞真》,《因度玉》改为《归圣曲》,《承天》、《顺天》、《景云》、《君臣相遇》、《九真》、《九仙》……《舞仙鹤》、《乞裟婆》改为《仙云升》。

太簇商,时号大食调:《破阵乐》、《大定乐》、《英雄 乐》、《山香乐》……《苏禅师》、《胡歌》改为《怀思引》、 《万岁乐》。

太簇羽,时号般涉调:《太和》、《万寿乐》、《天统》、《九胜乐》、《元妃》、《真元妃乐》、《急元妃》······《苏剌耶》、《胡歌》改为《宝廷引》。

太簇角:《大同乐》、《六合来庭》、《安平乐》、《戎服 来宾》、《安公子》、《红兰花》。 林钟宫,时号道调:道曲、《垂拱乐》、《万国欢》、《九仙》、《步虚》、《飞仙》、《景云》、《钦明引》、《玉京》……《急火风》改为《舞鹤盐》。

林钟商,时号小食调:《天地大宝》、《迎天欢心乐》、《太平乐》、《破阵乐》、《五更转》、《圣明乐》……《厥磨贼》改为《庆淳风》、《庆惟新》。

林钟羽,时号平调:《火凤》、《真火凤》、《急火凤》、《媚娘长命》、《西河》、《三台》……《胜蛮奴》改为《塞尘清》。

林钟角调:《红兰花》、《绿沉杯》、《赤白桃李花》、 《大白苎》、《堂堂》、《十二时》,《天下兵》改为《荷来苏》。 黄钟宫:《封山乐》。

黄钟商,时号越调:《破阵乐》、《天授乐》、《无为》、《倾杯乐》、《文武》、《九华》……《三部罗》改为《三辅安》。

黄钟羽,时号黄钟调:《火凤》、《急火凤》、《春杨柳》、《飞仙》、《大仙都》、《天统》……《百舌鸟》改为《濮阳女》。

中吕商,时号双调:有《破阵乐》、《太平乐》、《倾杯 乐》、《大铺乐》、《迎天乐》、《蝉曲》、《山香月殿》、《大百 岁老寿》改为《天长宝寿》、《五更转》。……

南吕商,时号水调:《破阵乐》、《九野欢》、《泛金波》、《凌波神》、《升朝阳》、《苏莫遮》、《欢心乐》、《蝉曲》、《来宾引》、《天地大宝》、《五更转》。

金凤调:《苏莫遮》改为《感皇恩》,《婆伽儿》改为 《流水芳菲》。

《唐会要》所载的律吕名为雅乐律吕名,现将《裨编》与《唐会要》所载的律吕名列表对照如下,以示雅乐与燕乐律吕之差异:

隋唐雅乐八十四调与燕乐二十八调的分立,是造成后世宫 调体系紊乱的根源。

三、宋代宫调系统的紊乱

晚唐五代的社会大动乱,打乱了隋唐时所建立的雅乐八十四调与燕乐二十八调两个宫调系统。因此,到了宋代,便出现了乐律乖违、宫调系统紊乱的情形。如宋沈括《补笔谈》卷一云:

本朝燕部乐,经五代离乱,声律差舛。传闻国初 比唐乐高五律。近世乐声渐下,尚高两律。

又《宋史・乐志》也载:

有宋之乐,自建隆迄崇宁,凡六改。

宋代虽仍有雅乐八十四调与燕乐二十八调之分,然而两者混淆不清。据《宋史·乐志》及宋沈括《梦溪笔谈》等文献记载,宋代仍有燕乐二十八调,然而宋人所说的燕乐二十八调,实际上已将它视为雅乐八十四调系统中的一部分。如《梦溪笔谈》卷六载:

今之燕乐二十八调,布在十一律。唯黄钟、中吕、林钟三律,各具宫、商、角、羽四音。其余或有一调至二、三调,独蕤宾一律都无。内中管仙吕调,乃是蕤宾声,亦不正当本律。其间声音出入,亦不全应古法,略可配合而已。如今之中吕宫,却是古夹钟宫;南吕宫,乃是古林钟;今林钟商,乃古无射宫(应作"商");今大吕宫,乃古林钟羽。虽国工亦莫能知其因。

又宋张炎《词源》云:

可见,宋代燕乐"布在十一律",与唐代燕乐布在七律相异,而且 雅俗皆行七宫十二调。正因为如此,宋代所称的燕乐二十八调 与唐代的燕乐二十八调有了很大的差异。沈括在《梦溪笔谈》 中列举了宋代燕乐二十八调与各自相应的律吕,与唐代燕乐相 比,两者大异,试比较如下:

燕乐名	唐燕乐律吕	宋燕乐律吕
正宫	黄钟宫	黄钟宫
大食调	黄钟商	太簇商
大食角	黄钟角	姑洗角
般涉调	黄钟羽	南吕羽
高 宮	大吕宫	大吕宫
高大食调	大吕商	夹钟商
高大食角	大吕角	中吕角
高般涉调	大吕羽	无射羽
中吕宫	夹钟宫	夹钟宫
双调	夹钟商	中吕商
双角	夹钟角	林钟角
中吕调	夹钟羽	黄钟羽
道调宫	中吕宫	中吕宫
小食调	中吕商	林钟商
小食角	中吕角	南吕角
正平调	中吕羽	. 太簇羽
南吕宫	林钟宫	林钟宫
歇指调	林钟商	南吕商
歇指角	林钟角	应钟角

高平调	林钟羽	姑洗羽
仙昌宮	夷则宫	夷则宫
林钟商	夷则商	无射商
林钟角	夷则角	黄钟角

从以上所排列的相应律位来看,宋代燕乐除了宫声七调的 律位与唐代燕乐相同外,其余皆与唐代燕乐不同,又商声七调中,大食调、双调、小食调、歇指调、林钟商、越调等六调的律位 与雅乐律位相同。

宋代宫调系统的混乱,也造成了宫调理论与音乐实践的脱离。如沈括在《补笔谈》卷一中为燕乐二十八调都谱上了相应的工尺谱,然而这些工尺谱与实际演唱不符,如:

今燕乐二十八调,用声各别。

正宫、大石调、般涉调皆用九声:高五、六、高凡、 高工、尺、勾、高一、高四、合;大石角同此,加下五,共 十声。

中吕宫、双调、中吕调皆用九声:紧五、下凡、高 工、尺、上、下一、高四、六、合;双角同此,加高一,共 十声。

高宫、高大石调、高般涉皆用九声:下五、下凡、 工、尺、上、下一、下四、六、合;高大石角同此,加高四, 共十声。

道调宫、小石调、正平调皆用九声:高五、高凡、高 工、尺、上、高一、高四、六、合:小石角加勾字,共十声。

南吕宫、歇指调、南吕调皆用七声:下五、高凡、高工、尺、高一、高四、勾;歇指角加工,共八声。

仙吕宫、林钟商、仙吕调皆用九声:紧五、下凡、 工、尺、上、下一、高四、六、合;林钟角加高工,共十声。 黄钟宫、越调、黄钟羽皆用九声:高五、下凡、高工、尺、上、高一、高四、六、合;越角加高凡,共十声。

在沈括所列的燕乐二十八调的工尺谱中,他把同一律位上的宫、商、角、羽四种调式谱成同一种工尺谱,如第一组谱中的正宫、大石调、般涉调、大石角分别为黄钟律上的宫、商、角、羽四调,这四调虽在同一律位上,但各有不同的调式,而沈括将它们用同一种工尺谱来表示,实际上取消了调式之间的区别。而在演唱中,如果将某一种调式的曲调用另一种调式的乐谱来演唱,必然会唱得全不成调。因此,这显然是不符合音乐实际的。而且,同样是谈燕乐宫调与工尺谱相配合时,沈括也很不一致,如《补笔谈》卷一说"今燕乐只以'合'字配黄钟",同书卷六则说"今之燕乐,……只以'合'字当大吕"。可见,宋人所说的宫调,只是停留在理论的层面,并不能施之实践。

正因为宋代宫调理论与音乐实践不符,因此,当时流传于民间的俗乐便弃宫调不用。如作为宋代文学代表的词,就没有严格的宫调规范,在词调名前一般都没有注明宫调名,也就是不注明该词牌的具体调高与调式,即使少数词牌前标有宫调的,一是宫调名称紊乱,不规范,如南宋著名词人姜夔,在他的词作中,有的是标俗名,如【扬州慢】"淮左名都"标作"中吕宫",【暗香】"旧时月色"标作"仙吕宫"。有的则标作律吕名,如【喜迁莺慢】"玉珂朱祖"标作"太簇宫",然而在唐宋燕乐中皆无"太簇宫"。又如【惜红衣】"簟枕邀凉"前有小序云:"丁未之夏,予游千岩,数往来红香中,自度此曲,以无射宫歌之。"①通晓音律、能自制曲的姜夔使用宫调名尚且如此不规范,其他词人也就更不用说了。二是宫调的指义已与传统的调高、调式两个内涵有了区别,如在宋人的词集中,常常可以看到这样

① 夏承焘笺校《姜白石词编年笺校》,第1、48、71、21页,上海古籍出版社1981年版。

的提示:"调 寄【清 平 乐】"、"调 寄【一枝 花】"。 这 里 所 谓 的 "调",其含义已非传统宫调所具有的调高、调式的指义,实是 指具体的词牌,故词牌又可称为词调。而在实际演唱时,同一 词牌可以用不同的调高、调式唱,宋人所谓的"犯调"理论,也 就是当时词调失去宫调规范的实际在理论上的反映。所谓 "犯调",就是本属于某一宫调的词调可以用另一宫调的调高、 调式唱,同一词调可以出入两个以上的宫调。如宋王灼《碧鸡 漫志》卷四载:【虞美人】"旧曲三:其一属中吕调,其一中吕宫, 近世转入黄钟宫"。卷五也云:"今大石调【念奴娇】,世以为天 宝间所制曲,……后复转此曲入道调宫,又转入高宫、大石 调。"又如吴文英【锁窗寒】自注云:"无射商,俗名越调,犯中吕 高,又犯正宫。"再看词的内容与词(曲)律家们所说的词调的 声情也不尽相符,如苏轼的【念奴娇】"大江东去"词,按后世的 词谱与曲谱【念奴娇】属大石调,具有"风流蕴藉"的声情,然而 苏轼在词中表达的却是豪放雄壮的内容,若当时是用具有"风 流蕴藉"声情的大石调的调高、调式来唱这首词,那唱出来的 效果也就可想而知了。又如【一寸金】,在宋人词集中多注为 "小石调",而按后世的词谱与曲谱所载,小石调具有"旖旎媚 妩"的声情,然宋人的词作,却多无此内容。如著名的词学家 夏承焘先生指出:"此调始见于柳永《乐章集》,乃其所填小石 五调之一;次见于周邦彦《片玉集》,明注'小石';三见于吴文 英《梦窗词》,亦注'中吕商俗名小石',而皆不作'旖旎媚妩, 语。……他若曹勋以此调寿帝后,李弥逊以寿贵游,鸣鹤馀音 以说列仙之趣,则更无涉乎'旖旎媚妩'矣。""柳、周皆深解词 乐者,其显例若此,足见宋人填词,但择腔调声情而不尽顾宫 调声情。"①

不仅词调如此,而且其他俗乐也同样没有宫调的规范,如

① 夏承焘《词律三义》,《唐宋词论丛》,第1、2页,古典文学出版社1956年版。

宋代的大曲,也无固定的宫调。如《碧鸡漫志》卷三载:

今《凉州》见于世者,凡七宫曲,曰:黄钟宫、道调宫、无射宫、中吕宫、南吕宫、仙吕宫、高宫,不知西凉所献何宫也。……《伊州》见于世者,凡七商曲:大石调、高大石调、双调、小石调、歇指调、林钟商、越调,第不知天宝所制七商中何调耳。

可见,既然同一曲调可以用不同宫调即不同的调高、调式 来演唱,那么宫调对曲调的限定作用也就不存在了。

四、宋金诸宫调之宫调考

诸宫调是北宋时创立、金代流行的一种说唱技艺,如宋王 灼《碧鸡漫志》卷二载:

熙丰、元祐间(1068~1084),……泽州孔三传者, 始创诸宫调古传,士大夫皆能诵之。

从名称上来看,既然称之为诸宫调,无疑是有宫调的,而且按通常的解释,诸宫调是"取同一宫调的若干曲子联成短套,再集不同宫调的若干短套联成全篇"来说唱一故事。在前面我们已经说了,在宋代民间流传的俗乐就已经弃宫调不用,已无宫调的规范了,那么这时产生的诸宫调作为一种民间的说唱技艺,是否还有严格的宫调规范呢?关于诸宫调之"宫调",洛地先生的《词乐曲唱》作了新的论述,以下参考洛地先生的见解,结合自己的研究所得,作一些考述。

现存最早的诸宫调作品,是南戏《张协状元》副末开场中所保留的《诸宫调张叶状元传》。《张协状元》为南宋初年的作品,该剧卷首副末开场【满庭芳】词也云:

《状元张叶传》,前回曾演。汝辈搬成,这番书会, 要夺魁名。占断东瓯盛事,诸宫调唱出来因。

接着副末说唱了一段诸宫调,从张叶拜别父母,离家赴京应试起,说唱到张叶在途中遭到强盗的抢劫止。这篇诸宫调由【凤时春】、【小重山】、【浪淘沙】、【犯思园】、【绕池游】等五支曲调组成。由于这篇诸宫调是被收在南戏中作为开场的一部分,又早期的南戏在曲调前不标宫调名的,因此,这五支曲调也都没有标明宫调名。而按后世曲谱所列,这五支曲调所属宫调如下:

【凤时春】——仙吕宫引子

【小重山】— 双调引子

【浪淘沙】 越调引子

【犯思园】 一不见曲谱,似为中吕引子【思园春】犯调

【绕池游】---商调引子

显然,这五支被联合在一起的曲调并非属于同一宫调,因此,这 里所谓的"宫调",也就是曲调的意思,而所谓的"诸宫调",也就 是"诸曲调",即由若干支曲调组合在一起,而不是由同一宫调 的若干支曲调组成的一套曲来说唱故事。

另外,产生于金代的无名氏的《刘知远诸宫调》与董解元的《西厢记诸宫调》,虽然在曲调前都标有宫调名,但其"宫调"的指义,也与传统宫调的指义有了很大的差异。以下对《刘知远诸宫调》与《西厢记诸宫调》所标示的宫调情况作一考察。如《刘知远诸宫调》卷一曲调前所标示的宫调:

【商调・回戈乐】(寒山)一【尾】(寒山)一【正宮・应天长缠令】(鱼模)一【甘草子】(鱼模) 【尾】(鱼模)一【仙吕调・六幺令】(齐微)一【仙吕调・胜葫芦】(江阳)一(原缺一页)一【尾】(齐微)一【南吕宮・瑶台月】(鱼模)—【尾】(鱼模)—【般渉・墙头花】(江阳)—【尾】(江阳)—【正宮・文序子】(皆来)—【尾】(皆来)—【歇指调・枕屏儿】(车遮)—【商角・定风波】(江阳)—

【尾】(江阳)—【商调・抛球乐】(桓欢)—【尾】(桓欢)—【正宮・锦缠道】(齐微)—【尾】(齐微)—【黄钟宮・愿成双】(鱼模)— 【尾】(鱼模)—【中吕调・安公子】(真文)—【柳青娘】(真文)— 【酥枣儿】(真文)—【柳青娘】(真文)—【黄钟宮・女冠子】(桓欢)—【尾】(桓欢)—【南吕宮・应天长】(寒山)—【尾】(寒山)— 【黄钟宮・快活年】(廉纤)—【尾】(廉纤)—【仙吕调・六幺令】 (萧豪)—【尾】(萧豪)—【商调・玉抱肚】(东钟)—【尾】(东钟)— 【般涉调・耍孩儿】(齐微)—【尾】(齐微)

从以上所列可见,诸宫调不是每支曲调前都标明宫调名的,凡是标有宫调名的曲调,该曲调的用韵必与前后曲调的用韵不同,若相连几曲曲韵相同,则在首曲前标上宫调名,以下则不标宫调名,即使相连的曲调属于同一宫调,但由于曲韵不同,各曲前仍要标上宫调名,以示区别,如【仙吕调·六幺令】(齐微)与【仙吕调·胜葫芦】(江阳),两曲虽前后相连,且同属仙吕调,但由于用韵不同,故两曲前都标上了宫调名。有的甚至同一曲调,由于曲韵不同,从第二支起也要标上宫调名,如《西厢记诸宫调》卷一:

【仙吕调・赏花时】(家麻)--【尾】(家麻)--【仙吕调・赏花时】(萧豪)--【尾】(萧豪)

反之,若前后曲曲韵相同,则在首曲前标上宫调名,次曲起便不标宫调名,如《西厢记诸宫调》卷一:

【大石调・吴音子】(车遮) 【吴音子】(车遮)

通过对《刘知远诸宫调》与《西厢记诸宫调》中所标示的宫调名与用韵关系的考察,我们可以清楚地看到,诸宫调之"宫调"只是一种标示变换曲韵的符号,只具有文体指义,而无乐律指义。诸宫调之所以要用宫调名来标示变换曲韵,这是因为诸宫调多为长篇,牵连而下,为了引起说唱者对前后曲韵变换的注意,便在换韵处标上宫调名。

正因为诸宫调之宫调只是一种标示变换曲韵的符号,丧失

了传统宫调所具有的乐律指义,因此,同一支曲调既可标黄钟宫,又可标中吕调,只要能够区分前后曲调的曲韵不同就可以了。而这样一来,决定某一曲调属于何种宫调,不是这支曲调所具有的调高、调式,而是该曲调处于何种韵脚的套曲中,由于韵脚的不同,致使同一曲调被标上不同的宫调名。如《西厢记诸宫调》中的【牧羊关】曲.

卷一:【中吕调・牧羊关】(真文)—【尾】(真文) 卷五:【高平调・糖多令】(歌戈)—【牧羊关】(歌 戈)—【尾】(歌戈)

卷六:【中吕调·牧羊关】(真文)—【尾】(真文) 卷七:【中吕调·牧羊关】(寒山)—【尾】(寒山)

同一支【牧羊关】曲,由于分别被用于真文、歌戈、寒山三个 不同韵脚的套曲中,故分别被标上中吕调、高平调两种不同的 宫调名。

诸宫调之宫调指义的转变,也正是宋代宫调系统紊乱、宫调理论与音乐实际相脱离的具体体现,这说明在当时的民间说唱技艺中,虽尚有宫调之名,但已丧失了传统宫调所具有的调高、调式的乐律指义,如诸宫调之宫调,已转变为一种标示变换曲韵的符号,具有了文体的指义。而诸宫调这种用宫调名来标示曲韵转换的方法,对南北曲的宫调产生了直接的影响,不仅造成了南北曲宫调理论的更大混乱,而且也使得宫调指义的进一步转变。

五、南北曲之宫调考

我国的古典戏曲除了清代中叶兴起的花部诸腔戏以外,从 宋元南戏、元代杂剧到明清传奇,皆为联曲体戏曲,即联合若干 支曲调来演唱一个故事。联曲体戏曲所用的曲调又有南曲与 北曲之分,而无论是南曲,还是北曲,都沿用了前代的宫调之 说,如产生于元明清三代的南曲谱与北曲谱,都以宫调来区分曲调的声情,将每一支曲调归人相应的宫调内。各个时期的戏曲论著也都将宫调作为南北曲曲律的一个重要内容来论述。然而我们对南北曲的"宫调"稍作考察,就会发现,南北曲所谓的"宫调"也与诸宫调之"宫调"一样,无传统宫调所具有的乐律方面的指义,即并不能对曲调起到规范其调高、调式的作用。

曲调有宫调,始于元代的北曲,当时无论是散曲还是剧曲,在曲调前都标有宫调名。然而我们按传统宫调的乐律指义,即调高、调式来检验元代北曲的"宫调"并不相符。在今存的元代散曲、杂剧及各种北曲谱中,实际标示的只有仙吕宫、南吕宫、中吕宫、正宫、黄钟宫、大石调、商调、越调、双调等五宫四调,明人称之为"北九宫"。若按隋唐燕乐二十八宫调所具有的调高、调式的乐律指义,用现代音乐术语来标明这"北九宫",其调高与调式为:

宫调名	调高	调式	宫调名	调高	调式
仙吕宫	1 = A	1do	大石调	1 = C	2Re
南吕宫	1 = G	1do	商调	1 = A	2Re
中吕宫	1 = E	1do	越调	1 = B	2Re
正 宫	1 = C	1do	双调	1 = E	2Re
黄钟宫	1 = B	1do			4.1

从上表可见,"北九宫"的调式只有"1(do)"和"2(Re)"两种,就一本杂剧来说,全本共四套曲,几十支曲调,不是用"1(do)",就是用"2(Re)"的调式演唱,而元代一百多种杂剧都是用这两种调式演唱,况且还有全本杂剧四套曲都是用宫调式的,如《西蜀梦》所用的四十一支曲调,按后世曲谱的分类,为仙吕宫、南吕宫、中吕宫、正宫,全为"宫调式",即全用"1(do)"的调式演唱。元杂剧由一人主唱的表演形式,已经十分呆板,如果再加上这样呆板简单的音乐,如何能吸引观众呢?而在实际演唱中,元杂剧也并非只用宫(Do)、商(Re)两种调式。近人杨荫浏先生据《九宫大成》、

《纳书楹曲谱》①所收录的元曲的结音作了统计,现移录如下:

生 生 音 音 調	凡	Ţ	尺	<u>上</u> 型	乙四	五合	*
正宫	且前門	4	#1	5	SIMIN N	119	6
中吕宫	15	53	8	51	1	27	45
南吕宫	1	2	2	4		99	2
仙昌宫	2	4	22	39	4	37	19
黄钟宫		2	2	10	1	16	2
大石调	14.14	7	Lithan	21		4	1
双调	1	6	3	126		25	22
商调		3		5		52	2
越调	2 1	2		.87			

从上表可见,元曲各宫调所用的结音不止一二种,而结音的多样性,也表明其调式的丰富性。这也说明,元代北曲之"宫调"的指义,已不是隋唐燕乐二十八调的指义了。

其实,元代北曲之"宫调",承自诸宫调之"宫调"。从元代 散曲与剧曲的曲调体制来看,与诸宫调有相似之处,如散曲中 小令以只曲为单位,一曲一韵;套曲以一套为单位,一套一韵; 剧曲一折一套,一套一韵。故作者模仿诸宫调的宫调标示法, 小令一曲一韵,故小令每曲曲调前都标示宫调名,而套曲与剧 曲一套一韵,故与诸宫调一样,也只在首曲曲调前标示宫调名。

由于同一曲调被组合在不同韵脚的套曲中,因此,北曲曲调中也出现了大量出入两个或两个以上宫调的现象,如王实甫《西厢记》第一本第二折所用的曲调:

【中吕宮・粉蝶儿】(江阳)—【醉春风】(江阳)—【迎仙客】 (江阳)—【石榴花】(江阳)—【斗鹌鹑】(江阳)—【上小楼】(江

① 杨荫浏《中国古代音乐史》,第583页,人民音乐出版社1981年版。

阳)—【幺篇】(江阳)—【脱布衫】(江阳)—【小梁洲】(江阳)—【幺篇】(江阳)—【快活三】(江阳)—【朝天子】(江阳)—【四边静】(江阳)—【哨遍】(江阳)—【要孩儿】(江阳)—【五煞】(江阳)—【四煞】(江阳)—【三煞】(江阳)—【二煞】(江阳)—【尾】(江阳)

又无名氏《举案齐眉》第二折所用的曲调:

【正宮・端正好】(真文)—【滚绣球】(真文)—【笑歌赏】(真文)—【醉春风】(真文)—【石榴花】(真文)—【斗鹌鹑】(真文)— 【上小楼】(真文)—【幺篇】(真文)—【十二月】(真文)—【尧民歌】 (真文)—【耍孩儿】(真文)—【煞尾】(真文)

以上两套曲中的【醉春风】、【石榴花】、【斗鹌鹑】、【上小楼】、 【要孩儿】等五曲,由于被组合在两个不同韵脚的套曲中,因此, 在后人编撰的北曲谱中,便成为可以出入中吕宫、正宫两个宫 调的曲调。也正因为如此,在明清人所编撰的曲谱中,都有大 量的可以出入两个宫调的曲调。如在清李玉的《北词广正谱》 中,"北九宫"每一宫调都有出入两个或两个以上宫调的曲调:

宫调名	总曲数	可出人之曲	借宫之曲	宫调名	总曲数	可出人之曲	借宮之曲
黄钟宫	32	6	9	大石调	31	6	
仙吕宫	51	19	34	商调	31	5	22
南吕宫	25	10	11	越调	37	3	2
中吕宫	43	26	24	双调	120	20	22
正 宫	36	26	34				

诸宫调是几十支不同曲韵的曲调相连在一起的,为了区别前后曲所用韵的不同,故在曲调前标示宫调名以示区别。而元曲家们虽然袭用了诸宫调的这种在曲调前标示宫调名的作法,但已无实际意义。这是因为散曲的小令以只曲为单位,一曲一韵,十分清楚。套曲以一套为一篇,一套一韵到底,也不存在前套曲与后套曲之间的混淆。而剧曲一折一套,前套曲(折)与后

套(折)曲之间的界限更为明显。因此,无论是散曲还是剧曲, 在曲调前标示宫调名,已毫无意义。然而元曲家们既没有弄清 楚诸宫调之"宫调"的指义,又盲目崇古,谓"宫调"为上古所传, 不能废弃,因此,便模仿诸宫调,不论是散曲还是剧曲,在曲调 前都标上了宫调名。

南曲最初是没有宫调的。南曲与北曲不同,是先有剧曲后有散曲的,而早期南戏所用的曲调前是不标宫调名的。对此,明代徐渭在《南词叙录》中就已经作了详尽的论述,曰:

南戏始于宋光宗朝。……其曲则宋人词而益以 里恭歌谣,不叶宫调,故士夫罕有留意者。

今南九宫不知出于何人,意亦国初教坊人所为, 最为无稽可笑。……永嘉杂剧兴,则又即村坊小曲而 为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农、市女顺口可 歌而已,谚所谓"随心令"者,即其技欤?间有一二叶 音律,终不可以例其余,乌有所谓九宫?

当时有人以为元末高明在《琵琶记》副末开场中提出的"也不寻宫数调"之说,是不懂南曲有宫调之律。徐渭则认为高明并不是不懂南曲的曲律,而是南曲本无宫调之限,故提出此说的,曰:

夫南曲本市里之谈,即如今吴下【山歌】、北方【山坡羊】,何处求取宫调?必欲宫调,则当取宋之《绝妙词选》,逐一按出宫商,乃是高见。彼既不能,盍亦始安于浅近。大家胡说可也,奚必南九宫为?

从现存的《永乐大典戏文三种》、元本《琵琶记》等早期的宋元南 戏来看,在曲调前确实没有标示宫调的,而且南戏曲调用韵较 宽,在同一出戏中,根据剧情及上场人物的不同,可以变换曲韵,不像北曲那样一套(折)必须一韵到底。这样,若按后代曲律家所编的南曲来衡量,一出戏所用的曲调并非相同宫调之曲。也正因为如此,明代人常常尊北曲而鄙南曲。对此,徐渭也作了辩述,如曰:

南之不如北有宫调,固也;然南有高处,四声是也。北虽合律,而止于三声,非复中原先代之正,周德清区区详订,不过为胡人传谱,乃曰"中原音韵",夏虫、井蛙之见耳!

南曲有"宫调",即像北曲那样在曲调前被标上宫调名,则始自元灭南宋后。当时产生于北方的北曲杂剧流传到了杭州,出现了南北曲交流的情形,一方面,本来生活在北方的北曲作家随着元蒙政治、军事势力的南下,来到了杭州一带,在创作北曲的同时,也创作南曲。这样,北曲作家便把北曲的"宫调"引入到了南曲之中;另一方面,一些南曲作家受北曲作家的影响,也开始创作北曲,如南戏《拜月亭》的作者施惠便作有北曲【南吕·一枝花】《咏剑》套曲。因此,南曲作家在创作南曲时,也袭用了北曲的"宫调"。如元代出现的南北曲合套的形式,便是南北曲交流时产生的一种新的联套形式。据元钟嗣成《录鬼簿》记载,南北曲合套这种形式是由杭州人沈和(字和甫)创立的,如曰:

和,字和甫,杭州人。能词翰,善谈谑。天性风流,兼明音律。以南北调合腔,自和甫始,如《潇湘八景》、《欢喜冤家》等曲,极为工巧。

【北仙吕·赏花时】(鱼模)—【南排歌】(鱼模)—【北哪吒令】(鱼模)—【南排歌】(鱼模)—【北鹊踏枝】(鱼模)—【南桂枝香】(鱼模)—【北寄生草】(鱼模)—【南乐安神】(鱼模)—【北六幺序】(鱼模)—【南尾声】(鱼模)

其实南北合套这种形式并非始自沈和,在今存的南北合套曲中,以元代杜仁杰的【北商调·集贤宾】套曲为最早,其曲调组合如下:

【北商调·集贤宾】(支思)—【南集贤宾】(支思)—【北凤鸾吟】(支思)—【南斗双鸡】(支思)—【北节节高】(支思)—【南耍鲍老】(支思)—【北四门子】(支思)—【南尾声】(支思)

另外,王实甫、贯云石、郑光祖等北曲作家也都作有南北合套曲。

在南戏中,第一次出现南北曲合套的是《永乐大典戏文三种》之一的《错立身》戏文,《错立身》的产生年代据钱南扬先生考证,当在金亡之后,宋亡之前,该戏第十二出的曲调组合为:

【北越调·斗鹌鹑】(齐微)—【北紫花儿序】(齐微)—【南四国朝】(鱼模)—【南驻云飞】(皆来)—【前腔】(歌戈)—【前腔】(齐微)—【前腔】(齐微)—【北鬼三台】(齐微)—【北调笑令】(齐微)—【北圣药王】(齐微)—【北麻郎儿】(齐微)—【北篇】(齐微)—【北天净沙】(齐微)—【北尾声】(齐微)

《错立身》戏文的这一南北合套曲的组合形式还不很规范,一是曲调的排列没有像杜仁杰、沈和等北曲作家所作的南北合套那样,一支南曲,一支北曲,相间排列,而是在一套北曲中,插人五支南曲。二是北曲与南曲的曲韵不一致,即一套(出)曲不是一韵到底。因此,《错立身》的这一南北合套曲,只是南北曲合套的一种雏形。然而正是由于北曲与南曲的交流,戏曲家们便将北曲的"宫调"引入到了南曲之中,如在《错立身》这一套曲前,首次按照北曲的惯例,在首曲【斗鹌鹑】前标上了宫调名——"北越调"。

由上可见,南曲之"宫调"承自北曲,而北曲之"宫调"又承自诸宫调之"宫调"。因此,南北曲之"宫调"的指义也与诸宫调之"宫调"一样,也无传统宫调所具有的乐律指义。然而曲律家们在没有弄清楚南北曲之"宫调"的实际指义的情况下,对"宫调"作了新的解释,如早在元代,芝庵提出了"宫调声情说",如他在《唱论》中指出:

大凡声音,各应于律吕,分于六宫十一调,共计十七宫调:仙吕调唱,清新绵邈。南吕宫唱,感叹伤悲。中吕宫唱,高下闪赚。黄钟宫唱,富贵缠绵。正宫唱,惆怅雄壮。道宫唱,飘逸清幽。大石唱,风流蕴藉。小石唱,祷旎妩媚。高平唱,条物晃漾。般涉唱,拾掇坑堑。歇指唱,急并虚歇。商角唱,悲伤婉转。双调唱,健捷激袅。商调唱,凄怆怨慕。角调唱,鸣咽悠扬。宫调唱,典雅沉重。越调唱,陶写冷笑。

《唱论》的这一论述不仅成为北曲曲调有宫调的根据,而且其所描述的各宫调的声情,也成为后世曲论家们论述戏曲宫调声情的依据,故一再被引用,如元代周德清的《中原音韵》、元末陶宗仪的《南村辍耕录》、明初朱权的《太和正音谱》、明代臧晋叔的《元曲选序》、王骥德的《曲律》等都加以转引。直至今天,戏曲史家们在论及南北曲曲调时,也以此为依据来说明曲调与宫调、声情的关系。然而只要对芝庵的这一论述作一番分析与考察,就会发现其提出的十七宫调以及各宫调的声情皆不可靠。

首先,芝庵所提出的十七宫调中有宫调、角调、商角调等三调。宫调不见于燕乐二十八调,又宋代已去七角不用,故宫调、角调、商角调三调不知出于何处?对此,清代凌廷堪已经指出了其说之无稽,如《燕乐考原》卷六《燕乐二十八调说

下》曰:

盖元人不深于燕乐,见中吕、仙吕、黄钟三调与六宫相复,妄易以宫调、角调、商角调耳。

显然,芝庵所谓的宫调、角调、商角调三调实出自杜撰。

其次、《唱论》所描述的宫调声情与实际作品不符。先考察一下元代散曲作品的内容与《唱论》所描述的宫调声情是否相符。如元倪瓒【黄钟·人月圆】曲:

伤心莫问前朝事,重上越王台。鹧鸪啼处,东风草绿,残照花开。[幺]怅然孤啸,青山故国,乔木苍苔。当时明月,依依素影,何处飞来?

这首曲表达了惆怅感伤的情绪,显然与具有"富贵缠绵"声情的 黄钟宫不符。又如元冯子振的【正宫·鹦鹉曲】《野渡新晴》曲:

孤村三两人家住,终日对野叟田父。说今朝绿水平桥,昨日溪南新雨。[幺]碧天边云归岩穴,白鹭一行飞去。便芒鞋竹杖行春,问底是青帘舞处。

这首曲表达的是恬静悠闲的情绪,而正宫却具有"惆怅雄壮"的声情,两者显然不合。

那么《唱论》所描述的宫调声情是否与元代杂剧的内容相符呢?元杂剧通常一本四折,每一折用一个套曲,由同一宫调中的曲调联合而成。据对明臧晋叔《元曲选》和近人隋树森《元曲选外编》所选收的一百六十二种一百七十一本杂剧的统计,其运用宫调情况如下:

折数调折别	仙昌	双调	中日	正宫	南吕	越调	商调	黄钟	大石
第一折	168	h i ils pa	115	1	-1 32 3	1. 1. 1. 1. 1.	1		1
第二折	2	7	31	43	66	12	9	1	1
第三折		19	53	35	10	34	15	3	2
第四折		121	19	13	2	7	1	8	The prof.
第五折		4		1					

从上表可见,第一折用仙吕宫曲调的有一百六十八本,然而这一百六十八本杂剧的第一折所敷演的故事情节绝大多数与仙吕宫所具有的"清新绵邈"的声情不符。如关汉卿的名作《窦娥冤》,第一折写蔡婆外出向赛卢医索债,赛卢医为赖债,欲勒死蔡婆,被路过的张驴儿父子救下。张驴儿父子得知蔡家只有婆媳二人后,遂逼蔡婆将婆媳二人嫁给其父子。回到家中,遭到窦娥的拒绝与痛斥。全折共九支曲文,由窦娥一人主唱,抒发了满腹的悲愤与愁怨。如首曲【点绛唇】曲:"满腹闲愁,数年禁受,天知否?天若是知我情由,怕不待和天瘦。"显然,这样的剧情与芝庵所谓的"仙吕调唱清新绵邈"的声情风马牛不相及。再如无名氏的《陈州粜米》第一折,写张撇古去官仓买米,见到仓官盘剥百姓,便愤而痛斥,遭到仓官的毒打。临死前,嘱咐儿子到包公处告状。这样的剧情显然也不是"清新绵邈"。

第四折用双调的有一百二十一本,而元杂剧的第四折都是描写主人公经历了悲欢离合、种种曲折磨难后,最终得以大团圆或得以报仇雪冤的情节,显然,具有"健捷激袅"声情的双调,与这样的剧情也是不合的。即使不是用于第四折,也同样如此。如马致远《汉宫秋》第三折为双调曲,写汉元帝在灞桥饯送王昭君。由汉元帝主唱,抒发了心中的离愁别恨,整套曲具有悲伤凄凉的感情色彩,根本没有所谓的"健捷激袅"的声情。

况且杂剧在同一折戏中,剧中人物所表达出来的情感往往

不是单一的,或悲或喜,或怨或怒,交错复杂。因此,根本不能 以只具一种声情的"宫调"去规范它。

然而这种与南北曲实际不符的宫调声情说,自元代芝庵提 出以后,一直被曲律家们奉为金科玉律,他们在编撰曲谱时,皆 以宫调来区分曲调的声情,将曲调分别归入"北九宫"、"南九 宫"之中,让剧作家根据剧情的需要,选取具有相应声情的宫调 内的曲调来填词作曲。至此,"宫调"的指义又发生了变化,即 不仅失去了原来的乐律指义,而且也失去了标示变换曲韵的文 体指义,成为南北曲曲调声情的标志。如元代周德清的《中原 音韵》、明初朱权的《太和正音谱》,都将三百三十五支北曲曲调 按"十二宫调"分类,明代蒋孝的《旧编南九宫十三调曲谱》、沈 璟的《南九宫十三调曲谱》都将七百十九支南曲曲调分别归人 "九宫"、"十三调"中。将几千支曲调仅概括为九种声情,这既 不符合曲调的实际声情,同时也极大地限制了剧作家们对曲调 的运用。因此,剧作家们在实际创作中,多不按照曲谱所规定 的宫调与曲调的隶属关系来选择曲调。就像编撰《南九宫十三 调曲谱》的沈璟,在他自己的剧作中,也并不完全按照宫调与曲 调的隶属关系来选用曲调的。如他在《埋剑记》传奇第二出《看 剑》中所用的曲调:

【双调引子·真珠帘】生扮郭仲翔上场唱:抒发对功名的向往。

【双调过曲·月上海棠】生唱:感叹功名未就,表达了要建功立业的豪情壮志。

【南吕引子·一剪梅】老旦扮郭母、旦扮郭妻上场接唱:郭母表达了对儿子长大成人的欣喜之情,郭妻则表示了对婆婆的孝顺之心。

【南吕过曲·三学士】生唱:向母亲表示了自己的 志向。

宫调考述

41

【前腔】老旦唱:教诲儿子建功立业。

【前腔】旦唱:勉励丈夫外出施展才能,立身扬名。

按照元芝庵的宫调声情说,双调具有"健捷激袅"的声情,南吕具有"感叹伤悲"的声情。可是以上这几支曲调所描写的内容与这样的声情并不相符。可见,连沈璟自己也并没有按照宫调与曲调的隶属关系来选用曲调。也正因为如此,他也受到了一些曲律家的批评,如明代王骥德谓其"生平于声韵、宫调言之甚毖,顾于己作,更韵更调,每折而是,良多自恕,殆不可晓耳"①。由此可见,所谓的"宫调声情说"并不符合南北曲曲调的实际。因此,有些曲谱的编撰者虽然因循前代曲律家们的曲谱编撰法,也是以宫调来对曲调进行分类,但看到了这种分类与戏曲的创作及演唱实际相脱离的现实,便在谱中又对曲调声情的丰富性作了说明。如《九宫谱定》在卷首的《总论》中特予指出:

凡声情既以宫分,而一宫又有悲欢、文武、缓急、闲闹,各异其致。如燕饮、陈诉、道路、军马、酸凄、调笑,往往有专曲,约略分注第一过曲之下,然通彻曲义,亦可以弗以为拘也。

在明清时期,曲律家们在以宫调来区分曲调时,还将九宫与十三调分立,视其为两个不同的宫调系统。如明代蒋孝的《旧编南九宫十三调曲谱》、沈璟的《南九宫十三调曲谱》、清代徐于室、钮少雅合编的《九宫正始》等都将九宫与十三调分立,在同一谱中,既有十三调,又有九宫。明代王骥德还在《曲律》中专设《论宫调》一章,对九宫与十三调的由来作了论述,曰:

① 明王骥德《曲律·杂论下》、《中国古典戏曲论著集成》第四册、第 164 页。

宫调之说,盖微眇矣。周德清习矣而不察,词隐 语焉而不详。或问曲何以谓宫调?何以有宫复有调? 何以宫之为六、调之为十一? 既总之有十七宫调矣, 何以今之用者,北仅十三,南仅十一?又何以别有十 三调之名也?曰:宫调之立,盖本之十二律、五 声,……古有旋相为宫之法,以律为经,复以声为纬, 乘之每律得十二调,合十二律得八十四调。此古法 也,然不胜其繁,而后世省之为四十八宫调。……自 宋以来,四十八调者不能具存,而仅存《中原音韵》所 载六宫十一调,……自元以来,北又亡其四(道宫、歇 指调、角调、宫调),而南又亡其五(商角调,并前北之 四)。自十七宫调而外,又变为十三调。十三调者,盖 尽去宫声不用,其中所列仙吕、黄钟、正宫、中吕、南 吕、道宫,但可呼之为调,而不可呼之为宫,如日仙吕 调、正宫调之类。然惟南曲有之,变之最晚,调有出 入,词则略同,而不妨与十七宫调并用者也。

王骥德虽然不满意周德清、沈璟等人对宫调的解释,自以为自己的解释最正确,然而观其所论,更为荒谬。如其谓十三调中"尽去宫声不用",只有调而无宫声,实不知明代"宫调"二词已无区别,故望文生义,以为十三调仅有"调",而无"宫"声。按此推理,九宫中岂不是也尽去"调"声不用了?同时,由于他把"十三调"看成是无"宫"声之调,因此,又视"十三调"与兼有"宫"声的"十七调"为两个宫调系统,"不妨与十七宫调并用者也",这就更为荒谬了。

清代曲律家张大复在编撰《寒山堂曲谱》时,看到了将九宫与十三调分立的作法的荒谬,便将两者合而为一,并在卷首的《凡例》中指出:

昔人多不明其理,遂谓九宫之外,又有十三调;仙吕宫之外,又有仙吕调;正宫之外,又有正宫调。不知正宫乃正黄钟之俗名,安得又有调哉!更谓某调在九宫,某调在十三调,强加分离,直同痴人说梦。始作俑者,乃毗陵蒋氏,贤如词隐,尚不敢为之更正。自侩以下,可无论矣。

清代凌廷堪在《燕乐考原》中也对九宫与十三调分立之说 作了辨析与批驳,曰:

天台陶氏论曲,只有五宫四调,其数得九,故明人因之,称为九宫,犹言九宫调云尔。不然。统高宫(即大吕宫)而计之,但有七宫,安得所谓九宫者哉?高安周氏论曲,九宫之外,又有小石、般涉、商角三调,谓之十二调。元人南曲无商角,有羽调,又加一仙吕入双调(此亦始于南宋),合其数得十三。明人因之,称为十三调,犹言十三宫调云尔。不然。宋乾兴以来,只有十一调,安得所谓十三调者哉?明人制谱,不知九宫、十三调为何物,漫云某曲在九宫,某曲在十三调。近方氏《物理小识》又于七调之外,妄立十三调之名,皆不得其解而臆说也。明沈伯英《南九宫十三调出。然则其谓仙吕、中吕、南吕之外,别有仙吕、中吕、南吕三,对据矣。

凌廷堪还对沈璟在编撰《南九宫十三调曲谱》时,将九宫与 十三调分立的做法提出了批评,指出:

明吴江沈伯英本毗陵蒋氏之旧,著《增定南九宫

十三调曲谱》,其中有仙吕、仙吕调、羽调、正宫、正宫 调、大石调、中吕、中吕调、般涉调、南吕、南吕调、黄 钟、越调、商调、小石调、双调、仙吕入双调十七宫调而 已。(非《宋史》十七宫调也。)不知所谓九宫十三调者 何所指也。后之作者、读者,徒沿袭其名而不暇求其 说。沈氏复以名同而音律不同者列于后,云某调在九 宫,某调在十三调,竟似凿然有九宫十三调者,学者益 增其惑,不知皆沿明代之俗称,非事实也。考元人杂 剧及《辍耕录》,但有正宫、中吕、南吕、仙吕、黄钟五 宫,大石调、双调、商调、越调四调,合九宫调,此九宫 之所由来也。《中原音韵》九宫调之外,又有小石、般 涉、商角三调,谓之十二调。 元末南曲无商角,有羽 调,又增一仙吕入双调,合十三宫调,此十三调之所由 来也。沈氏胸中亦不知九宫十三调为何物,但沿时俗 之称而贸然著书,题于卷首,即起沈氏而问之,恐亦茫 然无所对也。何以知之?沈氏既有仙吕,又有仙吕 调,既有中吕,又有中吕调,既有南吕,又有南吕调,此 犹可曰宋人燕乐仙吕、中吕、南吕三律本有宫调之分 也。至于既有正宫,又有正宫调,此何说也?而燕乐 黄钟亦有宫调之分,何以有黄钟而无黄钟调? 可见沈 氏于宫调全无所解,则其所谓某调在九宫、某调在十 三调者,皆自欺之谰言也。盖古人著书,于乐书多空 言无实,后人读书,于乐书多不求甚解,即其浅者而观 之,已如是矣。夫燕乐但有七宫,去高宫不用,仅有六 宫。合七商、七角、七羽,当有二十一调。去七角不 用,当有十四调;又去二高调及正平调不用,仅有十一 调。合六宫计之,则有十七宫调,乌睹所谓九宫十三 调哉! 后世曲谱皆沿沈氏而为九宫之名,复有引《景 祐乐髓新经》六甲九宫之语为《九宫名谱解》者;又桐

城方氏《物理小识》因见沈氏有十三调之称,遂杂凑黄钟调、正宫调、大石调、小石调、仙吕调、中吕调、南吕调、双调、越调、商调、商角调、般涉调、子母调十三调之名以足其数,皆不可为据。至于七宫之道宫,七羽之高平调,自元以来皆不用,旧曲具存,班班可验。近长洲徐灵昭乃以沈氏附录不知宫调之【鹎鸭满渡船】,定为【应时明近】,属之道宫,又以所犯诸曲属之高平,皆师心凭臆,益不足论矣。

可见,从元代以来,格律派曲论家们尽管对南北曲的宫调作了新的解释,但越解释越糊涂,越论述越玄乎,正如明代徐渭所说的,南北曲之宫调,"盖胡说可也"。若视其说为真,则会被其引人迷宫之中。

六、从宫调到笛调

在清代,有一些曲律家在编撰曲谱时,注意到了以宫调来区分曲调声情不符合戏曲创作及演唱实际,便对曲调的分类作了一些改革。如清初王瑞生(字正祥)在编撰《新定十二律昆腔谱》、《新定十二律京腔谱》时,尽弃宫调不用,而将曲调分隶;黄钟、大吕等十二律内。编者指出,在唐宋以前,之所以有宫调的称谓,"即如古歌行【少年行】等类存其名,以便于歌者"。而"自盛唐以来始有牌名",即产生了词牌,在宋、元又产生了调路。既然所唱之曲(词)有了具体的牌名,"则断乎不可更以优伶之辈借正乐而为糊口之计,岂可舍其宫调之名欤"!然而元人不明宫调之内涵,按宫调来区分曲调的声情,"考其所本,则甚谬也"。"若夫九宫所分宫调,一宫之中,曲音高低不等;一调之内,曲情徐疾不同。此皆叙曲失于考核,词家又无所权衡,刻意奉为成法,以致一剧之中,音调参差,岂不为知音者长叹息

乎"?既然"元人所分六宫十一调杂乱无章,已非后学典则",但到了明代,南曲谱的编撰者们还是继承了元人之谬,同样以宫调来分隶曲调。"夫南曲通行,几三百年矣,而曲谱之行于世者,则无不竞宗九宫。此则予之所不可解者也。夫北曲所取宫调已属大谬,况乎南北异音,岂可又宗其谬?"①如沈璟在编撰《南九宫十三调曲谱》时,"茫无定见,乃窃取北曲宫调,强为列次,又且舛错不伦。殊不知北曲宫调已属效法乖谬。既定南曲全谱,岂可袭其陋习"②?鉴于前人以宫调区分曲调声情之乖谬,王正祥在编撰《新定十二律昆腔谱》、《新定十二律京腔谱》时,便"屏去北曲六宫十一调等名,而以月令之全律定之"。⑤将曲调分隶于十二律之下,也就是将曲调按其声情大致分为十二大类,而这里的十二律已不是乐律意义上的律吕名,仅仅是某一类声情的标目。在具体分类时,也不因循前人谱中所分,而是根据曲调的实际声情来加以分类,如曰:

子今所定新谱,惟以曲腔之低昂扬抑而细为审度之。分其门,别其类,若者为阳生之曲,则宜归于黄钟也;若者为阴生之曲,则宜归于蕤宾也。其他如由一阳而至于过盛,由少阴而至于当复,皆以曲情之若何而体认精明以分晰之,使歌声者领会于其间,自不致出入乖违也。曲类既别,后正曲体。定其一定之板,分其各异之腔。不袭夫古法,不狃于偏见,较核精详。④

① 清王瑞生《新定十二律京腔谱·自序》、《中国古代戏曲序跋汇编》,第 97 页,齐鲁书社 1989 年版。

② 清王瑞生《新定十二律京腔谱·凡例》、《中国古代戏曲序跋汇编》,第103页,齐鲁书社1989年版。

③ 清王瑞生《新定十二律京腔谱・总论》,同上,第100页。

④ 清王瑞生《新定十二律京腔谱・自序》,同上,第99页。

又如清代乾隆年间周祥钰、邹金生等人编撰的《九宫大 成》虽还保留着十二个宫调名,但将这十二个宫调名与一年的 十二个月令附会起来,每月配一宫调,如正月为仙吕宫,二月 为中昌宫,三月为大石调,四月为越调,五月为正宫,六月为小 石调,七月为高大石调,八月为南吕宫,九月为商调,十月为双 调,十一月为黄钟宫,十二月为羽调。在谱首还附有《分配十 二月令宫调总说》一文,论述了月令与宫调的关系。编者认 为,南北曲之宫调虽祖隋唐燕乐二十八调之旧,但在县体运用 中,宫调的内涵发生了变化,"其义多不可考,又其所谓宫调者 非如雅乐之某律立宫,某声起调,往往一曲可以数宫,一宫可 以数调,其宫调名义既不可泥"。为此,有必要对传统的以宫 调区分曲调声情的方法加以改革。而编者认为,宫调之"五音 者,天地自然之声也,在天为五星之精,在地为五行之气,在人 为五脏之声。由是言之,南北之音节虽有不同,而其本之天地 之自然者,不可易也"。因此,对曲调声情的区分,也应"本之 天地之自然"。"且如春月盛得木,其气疏达,故其声宜缓而骀 宕,始足以象发舒之理,若仙吕之【醉扶归】、【桂枝香】,中吕之 【石榴花】、【渔家傲】,大石之【长寿仙】、【芙蓉花】、【人月圆】等 曲是也。夏月盛德在火,其气恢台,其声官洪亮震动,始足以 肖茂对之怀,若越调之【小桃红】、【亭前柳】,正宫之【锦缠道】、 【玉芙蓉】、【普天乐】等曲是也。秋之气飒爽而清越,若南吕之 【一江风】、【浣溪纱】,商调之【山坡羊】、【集贤宾】等曲是也。 冬之气严凝而静正,若双调之【朝元令】、【柳摇金】,黄钟之【绛 都春】、【画眉序】,羽调之【四季花】、【胜如花】等曲是也。"故在 谱中,"合南北曲所存燕乐二十三宫调诸牌名,审其音以配十 有二月"。"如此则不必拘拘于宫调之名,而声音意象自与四 序相合。"这样以每个月令所具有的气候特征来显示该月令所 隶属的曲调所具有的声情,也就是将曲调按其声情的不同分 为十二类,虽然仍以宫调来统率,但这里的宫调已不具有元明

其实这种以十二律或十二月令来区分曲调声情的作法,虽与元明以来的曲谱相比,有了较大的改进,但与戏曲创作及演唱实际仍有一定的距离。因为南北曲有几千支曲调,其声情各异,极其丰富,远不能由这十二种声情所能概括得了的。不仅同一"宫调"或"律吕"内的曲调具有不同的声情,而且就是同一支曲调由于为不同的脚色所唱,也有不同的声情。如南曲【朝元令】(又名【朝元歌】),在曲谱中被归入仙吕入双调,此曲一般用于行路或行军时所唱,节奏明快(一板一眼),气势雄壮,如《长生殿·埋玉》出由众军、生合唱的【朝元令】;但在《玉簪记·琴挑》中由生、旦轮唱的【朝元歌】却节奏婉转(一板三眼),飘逸清幽。

为了弥补曲律家们所编撰的曲谱对曲调声情区分不准的 缺陷,细致准确地区分曲调的声情,我国古代的艺术家们在实 际演唱中,创造了以笛色来确定曲调调高的方法,即笛调系统。 笛凡七孔,其中吹孔一,指孔六,以筒音为基音,依次得七音,构 成七个不同调高的调。如以小工调为例:吹时六孔全闭为 "六",开第一孔为"五",开第二孔为"乙",开第三孔为"上",开第 四孔为"尺",开第五孔为"工",开第六孔为"凡"。其余六调也 是由变换指孔而成。现将这七调的指孔与其相应的音列表说 明如下:

音名和	筒音	第一孔	第二孔	第三孔	第四孔	第五孔	第六孔
小工调	六	五	乙	上	尺	エ	凡
尺字调	五	乙	上	尺	エ	凡	六
上字调	乙	上	尺	· I	凡	六	Ŧī.
乙字调	上	尺	I	凡	六	五.	Z

音名和		-					
正工调	尺	工	凡	六	五	乙	上
六字调	I	凡	六	五	Z	上	尺
凡字调	凡	六	五	Z	上	尺	エ
依次	翻调时	,以小工	调为基	音,凡'	'工"音 -	与小工证	周相对应

依次翻调时,以小工调为基音,凡"工"音与小工调相对应的音,即为该调的调名,如尺字调,其"工"音与小工调的"尺"音相对应,故名,其余各调则以此类推。

各调的调高也以小工调的音高为基准,依次为:

其中五字调最高,乙字调最低。

以笛调来确定曲调的调高,更能准确细致地显示出南北曲曲调声情的丰富性与多样性。一方面,在同一类即前人曲谱中所谓的同一"宫调"或"律吕"中的曲调可以运用不同的笛色,显示出其不同的声情。如《南西厢·佳期》出,全出所用曲调同属南吕宫,而在演唱时,为了配合剧情及脚色的转换,用了小工调、正工调、凡字调三种不同的笛色。又如《长生殿·弹词》出老生所唱的九支【九转货郎儿】,前六支用尺字调演唱,至第七支,改用上字调演唱,以调性的变换,来突出人物情感的变化①。

① 参见《昆曲大全》(上海世界书局 1925 年精印本)、《与众曲谱》(合笙曲社 1940 年 石印本)、《栗庐曲谱》(1953 年手写影印本)、《寸心书屋曲谱》(苏州大学出版社 1993 年出版)。

宮調田別曲別	仙吕	南吕	中昌	黄钟	直宫	双调	商调	越调	大石	小石	羽调	般涉
	小工	凡字	小工	凡字	小工	小工	小工	小工	小工	小工	凡字	
曲		六字	尺字	六字	尺字	正工	六字	凡字	尺字	尺字	六字	
北	正工	凡字	小工	正工	小工	小工	尺字	凡字			T say	小工
曲	小工	六字	尺字	六字	尺字	正工	六字	六字				

在笛调七调中,乙字调与上字调在南北曲中很少用。

另一方面,同一支曲调通过翻调的方法,可以改变其声情,以适用于不同剧情或不同脚色。如南曲中的【山坡羊】曲,通常用凡字调,声情哀伤凄宛,但也可根据剧情或脚色的不同,用小工调或尺字调,以下将《琵琶记·吃糠》、《牡丹亭·惊梦》、《牧羊记·看羊》三剧中的【山坡羊】曲作一比较:

剧名	一	声情	笛色	脚色
《琵琶 记 • 吃糠》	乱荒荒不丰稔的年岁,远迢迢不回来的夫婿。急 煎煎不耐烦的二亲,软怯怯不济事的孤身己。衣 尽典,丝不挂体。几番要卖了奴身己,争奈没主 公婆教谁看取?(合)思之,虚飘飘命怎期?难 捱,实丕丕灾共危。	哀伤	凡字调	且
《牡丹 亭 · 惊梦》	没乱里春情难遗,蓦地里怀人幽怨。则为俺生小婵娟,拣名门一例、一例里神仙眷。甚良缘,把青春抛的远!俺的睡情谁见?则索因循腼腆。想幽梦谁边,和春光暗流转?迁延,这衷怀那处言! 淹煎,泼残生除问天!	幽窓而不伤	小工调	旦

剧名	3 中海关照然 曲 6 文 2 美研验装领用	声情	笛色	脚色
《牧羊记 · 看羊》	浪滔滔无边无际风淅淅,穿衣穿袂急煎煎。败群队几只乱羊,实丕丕教我难分理。我命限危灾来 怎躲避?丧门吊客才脱离,又撞黄幡并豹尾。思 君,思君泪暗垂,思亲,思想萱亲两泪垂。	苍凉悲慨	尺字调	老生

由于用笛色确定曲调调高的方法较好地弥补了前人曲谱 以宫调区分曲调声情所存在的缺陷,符合戏曲的创作与演唱实 际,因此,在民间广为应用。而随着笛调的广泛使用,又因宫调 声情说自身的缺陷,故元代以来宫调所具有的指示曲调声情的 作用也逐渐丧失,如自清代中叶一直到近代所产生的一些昆曲 演唱谱,在曲调前面都标有笛调名,有的甚至不标宫调名,只标 笛调名,如流行甚广的《昆曲大全》、《与众曲谱》、《粟庐曲谱》等 昆曲演唱谱皆只标笛调名。然而有的学者还是守着宫调不放, 并且以传统的宫调理论来解释笛调,把笛调纳入宫调系统之 中,将两者的关系说成是限定与被限定的关系。如近代曲学大 师吴梅先生在《顾曲麈谈·论宫调》中指出:

宫调之理,词家往往仅守旧谱中分类之体,固未 尝不是,但宫调究竟是何物件,举世且莫名其妙,岂非 一绝大难解之事! 余一言定之曰:"宫调者,所以限定 乐器管色之高低也。"

又华连圃《戏曲从谭》也曰:

曲中所谓宫调,即限定某曲用某管色者也。宫调 所以有定者,因笛之管色高下有定也。

正如前面所说的,宫调与笛色之间存在着一种对应关系,如某 一宫调中的曲调经常使用某些笛色,但这种关系并无必然性, 而且也只是就其大概而言。两者之间不存在限定与被限定的 关系,同一种笛色可以用于不同宫调中的曲调,反之,同一宫调 中的曲调可以运用于不同的笛色;不仅如此,同一支曲调也可 以用不同的笛色演唱(见前)。因此,很难用当时已无乐律指义 的"宫调"来限定具有乐律指义的笛调。

通过以上对宫调流变的梳理与考述,可以看到,随着时代 的推移,音乐艺术的发展,宫调的内涵及其指义也随时在发生 变化。从宫调的整个流变过程来看,其变化大致经历了两个阶 段。在宋代以前,其内涵虽也有变化,如在隋唐时期出现了雅 乐与燕乐两个宫调系统,但还没有丧失乐律的指义。自宋代 起,宫调的指义便逐渐丧失了乐律的性质,经历了由乐律指义 (调高、调式)——文体指义(标示变换曲韵)——声情指义(宫 调声情说)的衍变。因此,对于宫调问题,我们应该联系不同时 期的音乐实际来理解与论述,不能胶柱鼓瑟,一概而论。

南曲曲体的沿革与流变

在我国古代戏曲史上,若从曲体的构成形式来看,大致可 以分为两大类,即曲牌体与板腔体。对于曲牌体戏曲来说,曲 体主要是指曲调的句格、字声、曲韵、板式等影响曲调腔格即旋 律的诸因素。而曲体并不是一成不变的,随着戏曲艺术本身的 发展,曲体也随之发生变异。以下即对南曲曲体的沿革与流变 作一简略的考述。

一、南曲曲体的构成特征

最早运用南曲曲调的是形成于南北宋之际的南戏,南戏也 是我国古代戏曲史上最早采用联曲体的一种戏曲形式,其曲体 的构成,对后世联曲体戏曲的曲体构成具有很大的影响。

南戏的曲体构成,与其采用的曲调的民间性有着密切的联系。 南戏的曲调多采自民间歌谣,这是因为南戏最初形成于民间,其作 者皆为下层文人与民间艺人,如明王骥德《曲律・杂论上》云:

古曲自《琵琶》、《香囊》、《连环》而外,如《荆钗》、 《白兔》、《破窑》、《金印》、《跃鲤》、《牧羊》、《杀狗劝夫》 等记,其鄙俚浅近,若出一手。岂其时兵革孔棘,人士

当时称这些南戏作者为"书会才人"。如现存最早的南戏剧本 《永乐大典戏文三种》中的《张协状元》为温州的"九山书会"才 人所作、《宦门子弟错立身》为"古杭才人"所作、《小孙屠》为"古 杭书会"才人所作。又成化本《白兔记》的"副末开场"中也称该 剧为"永嘉书会"才人所作。而早期南戏的观众,也主要是下层 民众,为了能使剧作获得更多的观众,因此,南戏作者不仅在剧 作的故事情节与内容上,多反映下层民众的情感与愿望,以赢 得他们的认同与喜爱,在语言上,能顾及下层观众的欣赏水平, 通俗易懂,而且所用的曲调,也取自于为下层民众所熟悉的民 歌小调。如明代徐渭《南词叙录》载:"永嘉杂剧兴,则又即村坊 小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农、市女顺口可歌 而已,谚所谓'随心令'者,即其技欤?""其曲,则宋人词益以里 巷歌谣。"在《张协状元》所用的曲调中,如【东瓯令】、【福清歌】、 【台州歌】、【吴小四】、【赵皮鞋】等曲调,便都是温州、福建一带 流传的民间歌谣。而且,徐渭所说的那些被用作南戏曲调的 "宋人词",并非宋代文人所作的律词,而是民间的曲子词,这些 曲子词产生于唐代,进入宋代以后,一部分被文人采用成为律 词,而另一部分则继续在民间流传,故这样的"宋人词"实与民 间歌谣无异。南戏的这一曲调构成特色,也决定了其曲体构成 的两大特征,即一是定腔不定字声,二是曲韵的地方性。

我们知道,民间歌谣是采用依腔传字的方式歌唱的,每一首歌曲,都有其固定的旋律。在传唱过程中,可以用固定的旋律来套唱不同的文字。由于南戏采用了民间歌谣为曲调,故它也承袭了民间歌谣这种依腔传字的演唱方式,而其曲调也具有了民间歌谣这种定腔不定字声的特征,即演唱时是以固定的旋律来套唱不同的文字,只要曲文的字数能为曲调的旋律所容纳,故同一支曲调的曲文字声虽有不同,但句式与字数很少有

出入,如《张协状元》第十八出净与末接唱的四支【福州歌】曲:

【福州歌】伊夺担去,我底行货,都是川里买来底。我妻我儿,家里望消息。(合)雪儿又飞,今夜两人在那里睡!

【前腔】它来打你,你不肯和顺,好言告他去。使枪使棒,一心逞雄威。(合)担儿把去,今夜两人在那里睡! 【前腔】朔风又起,担儿里,纸被袄儿尽劫去。手儿脚儿,浑身悄如水。(合)雪儿又飞,今夜两人在那里睡! 【前腔】你莫打渠,苦必苦,厮打你每早先输。你腰我腰,没钱又没米。(合)担儿把去,今夜两人在那里睡!

以上这四支曲文虽然相应各句的平仄、用韵有出人,但每 曲都为七句,每句的字数大致相同。这样稳定的句式,正是依 腔传字的演唱方式所要求的。

同时,由于曲调的旋律固定,因此,对字声的要求就不十分严格,剧作者所写的曲文只要能够为曲调固定的旋律所容纳就可以了,不必顾及曲文的平仄、韵律等。故若从字声的平仄搭配来看,早期南戏的曲文多有不合律处。如《张协状元》第十二出【夏云峰】曲:

展愁眉,舒病眼,勉强徐步麻西。张丈秀, 上平平 平去上 上平平去平平 平去去 才且与,大公施礼。久闻清德,不探知。 平上上 去平平平 上平平入 入去平 不及前诣。正□雪,张协在病中,那值逆旅。 入入平去 去 入 平入去去平 上去去上

其中"丈秀"、"在病"皆为两去声字连用,"且与"两上声字连用,

又"那值逆旅"连用四仄声字,皆不合律。

又如第三十二出【台州歌】曲:

是人道相公女子好做妇,弗比小人子女穷合穷。 去平去平平上上上去去 去上上平上上平平平 我个胜花娘子生得白蓬蓬,一个头髻长长似盘龙。 上去去平平上平入入平平 入去平入平平去平平

其中"女子好做妇"为三上声字与两去声字连用,"穷合穷"为三 平声字连用,皆失律。

当然,与民间歌谣相比,南戏曲调的旋律要丰富得多,即在稳定的旋律中,富有变化。因此,我们说南戏曲调具有固定的旋律,这也只是相对而言的,若按其旋律固定的程度来划分,可以将南戏曲调的曲体构成情形分为四大举.

第一类是同一支曲调分为前后两部分,前一部分的旋律只是相对稳定,而后一部分则固定不变,这固定不变部分称为"合头",也就是该曲之定腔所在,故"合头"部分的文字也较固定。同一曲调连用几曲,若"合头"部分的曲文相同,从次曲起,便只在"合头"处注明"合"或"合前"、"合同前",曲文不再出现。如《张协状元》第五十一出【引番子】曲:

【引番子】即刻共惟,判府相公。有少事,特欲来相议, 见夫人只怕失礼。唤我儿和夫人至,出来这里,休要 致疑。(合)既是亲戚,亲戚不妨对席。

【同前】闻道是关西,老将太尉。本不敢,直入来谒见, 托在同官,一是亲戚。请郡主出来这里,听洒拜启,休 要致疑。(合同前)

【同前】徐步金莲,款款步砌。这老将,却是我亲契。 万福不罪,未及参待。这郡主洒不曾见,生得恁奇,休

要致疑。(合同前)

如果从文字上来看,此曲的"合头"应自"休要致疑"句起, 因自此句起三曲的曲文皆同,但该曲却将"合头"定在"既是亲 戚"句起,这说明在此句前的旋律虽有定,但只是相对固定,可 以作一些变化,而从"既是亲戚"句起,其旋律则十分稳定。

也有的曲调尽管前后几曲的"合头"处曲文不同,但也要注 明一"合"字,以表明此处是该曲的定腔所在。如《张协状元》第 十六出【添字赛红娘】四曲之"合头":

(合)原得百岁镇同谐,浑不暂离。

(合)愿得一跃过龙门,荣归故里。

(合)愿得相看镇长恁,如鱼似水。

(合)愿得前意镇如初,团圆到底。

第二类是整支曲调从头至尾旋律皆十分稳定,故这类曲调 无"合头"。如《张协状元》第十二出和元本《琵琶记》第六出的 【字字双】曲:

一石两石米和谷,也一担担。两桶三桶臭物事, 也一担担。四把五把大枥柴,也一担担。豆腐一头酒 一头,也,一担担。

我做媒婆甚妖娆,谈笑:说开说合口如刀,波悄 (俏)。合婚问卜若都好,有钞;只怕假做庚帖被人告, 吃拷。

【字字双】曲始见于唐代,其句格本为七言四句,如唐郑哲 《才鬼子》载:

唐中涓官伎馆,见童子捧酒核,导三人至,皆古衣冠。相谓曰:"崔常侍来何迟?"俄顷,一人至,有离别意。共联四句,为【字字双】曲云。

今《张协状元》与《琵琶记》的【字字双】曲在每一七字句后,分别增加了四字与两字一句,这增加的一句其实是一种和声,唐代的【字字双】曲在每一句曲文后面已有和声,只是没有用文字与其相配,而南戏中的【字字双】曲则在和声处填上了文字,即因乐以配词,依腔以度词。而这也说明,【字字双】曲之旋律从唐代产生以来就十分稳定。

又如《张协状元》第二十四出【麻郎】曲,连用四曲,不仅句式无异,而且每句的字数也很少有出人:

【麻郎】打脊奄簪赖秀,打脊奄簪赖狗。两个不须动手,各请住休得要应口。贼猕猴,雌猕猴,看我面一齐住休。

【同前】我只是不还赁钱,赶出去桥亭上眠。看取同人劝您,休要出言恁偏。你弄拳,我弄拳,看口休得要 斗煎。

【同前】少我那房钱到嗔,骂得我教人怎忍! 你两个八两半斤,好一对人客与主人。我去论,我去论,大都来能欠几文。

【同前】要你须着这秀才,我着它伊休要来。你两个贫胎苦胎,没紧要休得要系怀。我讨柴,我讨柴,要厮打只得请退。

第三类是整支曲调的旋律在大致固定的前提下,可以作一些变动,故这一类曲通常也没有"合头",如《张协状元》第三出【叨叨令】曲:

【叨叨令】贫则虽贫,每恁地娇,这两眉儿扫。有时暗忆妾爹娘,珠泪堕润湿芳容,甚人知道?妾又无人要。兼自执卓做人,除非是苦怀抱。妾又无倚靠。付分缘与人缉麻,夜间独自,宿在古庙。

【同前】几番焦燥,命直不好,埋冤知是几宵。受千般 愁闷,万种寂寥,虚度奴年少。每甘分粗衣布裙,寻思 另般格调。若要奴家好,遇得一个意中人,共作结发, 夫妻谐老。

前后两曲不仅句式有异,即首曲为十三句,次曲为十二句,而且每句的字数及字声也有差异。这一类曲,在后人所编撰的南曲谱中将一常用格式列作正格,其馀则称之为"又一体"或"变格"。如清钮少雅、徐于室编撰的《南曲九宫正始》册十正宫近词收录了《张协状元》的这两支曲,将首曲作为正格,而将次曲列作"第二格",并注云:"此格比上调除却首、末四句,腹中大不同。"

第四类是只固定曲调的节奏与韵位,句式与字声皆不固定,同样也无"合头"。这一类曲,也就是徐渭所说的"随心令"、"顺口可歌"之曲。如《张协状元》第三十二出的【台州歌】曲:

是人道/相公/女子/好做妇,▲ 弗比/小人/子女/穷合穷。▲ 我个/胜花/娘子/生得/白蓬蓬,▲ 一个/头髻/长长/似盘龙。▲ 巧小/身材子,常着个/好千(干)红。▲ 东华/傍在/小楼东,▲ 当初/只道个/状元/迎出/似喜/相逢,▲ 刺起/丝鞭/两不管, 谁知道/状元似/鬼头风。▲ 日日/吵得/亚爹/耳朵聋,▲ 两三日/饭也/不吃/一口, 谁知你/今日/死了/一场空。▲

整支曲尽管句式与字声不定,但曲文的节奏及韵位清晰有定。演唱时,由于节奏分明,再加上韵位有定,前一腔句与后一腔句相互呼应,故仍使得整支曲调的旋律既流畅顺口,又完整统一。但这一类曲由于其句式与字声皆无定,因此,后世曲律家们在编撰南曲谱时便以为不合律而不予收录。

南戏曲体构成的第二个特征是曲韵的地方性。曲韵也是构成曲体的重要因素之一,是使整支曲调的旋律从头至尾相互呼应、完整统一的重要手段。由于南戏的曲调来自于民歌,而民歌有着地域性的特征,即都用方言土语演唱,而南方一地有一地的方言土语,如明朱权《琼林雅音序》谓"北方无乡谈",而在南戏流传的"吴越、闽广、荆湖、溪洞之地,皆有乡谈。谓之彝语,谓之鴂舌,非译不通"。但由于南戏采用的是依腔传字的方法来演唱的,故尽管当时南方各地都有不同的方言土语,字的四声阴阳各不相同,各地的戏曲演员都可以用当地的方言土语,穿的四声唱相同的曲调。也正因为此,南戏在流传过程中,曾先后产生了许多具有不同地方特色的唱腔,如昆山腔、弋阳腔、余姚腔、海盐腔等。如祝允明《猥谈》云:

数十年来,所谓南戏盛行,更为无端,于是声音大乱,……盖已略无音律、腔调。愚人蠢工,徇意更变,妄名"余姚腔"、"海盐腔"、"弋阳腔"、"昆山腔"之类。变易喉舌,趁逐抑扬,杜撰百端,真胡说也。若以被之管弦,必至失笑。

徐渭《南词叙录》也云:

今昆山以笛、管、笙、琵按节而唱南曲者,字虽不 应,颇相谐和,殊为可听,亦吴俗敏妙之事。

所谓"字虽不应",也就是说演员是用当地的方言土语来演唱的,这样当地的观众听起来是字与腔相应的,而外地的观众在观听时,曲调的旋律虽然没有改变,但字声与本地的方言土语不同了,故造成了字与腔不相应。

南戏用方言土语演唱的形式,反映在曲韵上,便具有鲜明的地方性。如支思与齐微、鱼模不分,鱼模与家麻、歌戈、车遮相混,又真文与庚青、侵寻、寒山与先天、监咸、廉纤等开口韵与闭口韵不分。以《张协状元》的用韵为例,若以《中原音韵》所列的韵部来检韵,其用韵十分混乱,如:

第十二出【狮子序】曲:至(支思)、利(齐微)、己(齐微)、如(鱼模)、书(鱼模)、指(齐微)、时(支思);第二十七出【大圣乐】曲:妻(齐微)、喜(齐微)、刺(支思)、意(齐微)、娶(鱼模)、底(支思)、弃(齐微)、如(鱼模)——支思、齐微、鱼模通押;

第九出【油核桃】曲:呵(歌戈)、大(家麻)、破(歌戈)、顾(鱼模)、过(歌戈);同出【油核桃(前腔)】呵(歌戈)、夜(车遮)、破(歌戈)、做(歌戈)、话(家麻)——歌戈、家麻、鱼模、车遮诵押;

第十六出【大影戏】曲:案(寒山)、干(寒山)、满(桓欢)、缘(先天)、转(先天)、面(先天);第十八出【孝顺歌】曲:欠(廉纤)、悭(寒山)、添(廉纤)、转(先天)、添(廉纤)、还(寒山)——寒山、先天、桓欢、廉纤通押;

第十八出【孝顺歌】君(真文)、贫(真文)、人(真文)、亲(真文)、兵(庚青)、另(庚青)、京(庚青)——真文、庚青通押:

第二十出【四换头】曲:恩(真文)、听(庚青)、人(真文)、心(侵寻)、音(侵寻)——真文、庚青、侵寻通押:

第十六出【刮鼓令】曲:欢(桓欢)、满(桓欢)、碗(桓欢)、盘(桓欢)、乱(桓欢)、门(真文)、分(真文)、樽(真文)、樽(真文)、樽(真文)、•——真文、桓欢通押。

明王骥德将南戏的用韵与北曲杂剧的用韵作了比较,认为 北曲杂剧的作家严守曲律,而南戏作家所作多不合律,如《曲 律·论韵》云:

作曲,则用元周德清《中原音韵》。古乐府悉系古韵,宋词尚沿用诗韵,入金未能尽变,至元人谱曲,用韵始严。德清生最晚,始辑为此韵,作北曲者守之,兢兢无敢出入。独南曲类多旁入他韵,如支思之于齐徽、鱼模,鱼模之于家麻、歌戈、车遮,真文之于庚青、侵寻,或又之于寒山、桓欢、先天,寒山之于桓欢、先天、监咸、廉纤,或又甚而东钟之于庚青,混无分别,不啻乱麻,令曲之道尽亡,而识者每为掩口。北剧每折只用一韵,南戏更韵,已非古法,至每韵复出入数韵,而恬不知怪,抑何窘也!

王骥德是从文人学士作律诗、律词的传统来看南戏与北曲杂剧在用韵上的区别,故认为南戏用韵混乱,叶乡音,这不符合作律诗、律词的传统,"已非古法",而这也正说明了南戏的曲韵具有地方性的特征。

由上可见,南戏曲体构成的定腔不定字声与曲韵的地方性 这两大特征,都与它所采用的曲调的民间性有关,即承袭了民间 歌谣的演唱的方式,依腔传字,从而形成了独特的曲体构成形式。

二、昆山腔的改革与南曲曲体的变异

在明代嘉靖以前,昆山腔也与弋阳腔、余姚腔、海盐腔等其他南戏唱腔一样,也是采用依腔传字、用方言土语演唱的,由于

是用昆山当地的方言土语演唱,外地人听不懂,故直到明代初年,其流行的范围还不大,"止行于吴中"一地。① 到了明代嘉靖年间,戏曲音律家魏良辅"愤南曲之讹陋",②即有感于南戏昆山、弋阳、海盐、余姚等唱腔以腔传字、用方言土语演唱的方法的粗俗,便对南戏四大唱腔之一的昆山腔作了改革。魏良辅对昆山腔所作的改革,就是将原来依腔传字的演唱方法,改为用依字定腔的方法来演唱。如他在《南词引正》中谈到昆山腔的演唱方法时指出:

五音以四声为主,但四声不得其宜,则五音废矣。 平、上、去、入,务要端正。有上声字扭入平声,去声唱 作入声,皆做腔之故,宜速改之。

所谓"五音以四声为主",也就是说曲调的宫、商、角、徵、羽等乐律由字的平、上、去、人四声来决定。明代戏曲家沈宠绥也谓昆山腔经魏良辅改造后,"尽洗乖声,别开堂奥。调用水磨,拍捱冷板。声则平、上、去、人之婉协,字则头、腹、尾音之毕匀。功深镕琢,气无烟火。启口轻圆,收音纯细。……要皆别有唱法,绝非戏场声口"。而由于采用了依字定腔的演唱方法后,使得南曲的曲体发生了根本的变化,即由原来的腔定字声不定,改为字声定而腔不定。如冯梦龙《双雄记·叙》云:

夫填词之法,谓先有其音,而以字肖之,故声与音 戾谓之不协,不协者绌。今箫管之曲,反以歌者之字 为主,而以音肖之,随声作响,共曲传讹,虽曰无箫管 可也。

① 明徐渭《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,第 242 页,中国戏剧出版社 1959 年版。

② 明沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》、《中国古典戏曲论著集成》第五册,第198页。

所谓"先有其音,而以字肖之",也就是依腔传字,按固定的旋律来套唱不同的字,音(腔)定而字声不定;而所谓"以歌者之字为主,而以音肖之",也就是依字传腔,字声定而音(腔)不定。正因为字声定而腔不定,因此,剧作家在作曲填词时,虽然仍是按曲牌来填词,但不必顾及该曲调原有的腔格,"但正目前字眼"①,即只要顾及字声的搭配合律,如"宜上不得用去,宜去不得用上,宜上去不得去上,宜去上不得上去"②。"曲有宜于平者,而平有阴阳;有宜于仄者,而仄有上、去、人。乖其法,则曰拗嗓。"③每一曲调的句数的多少、每句字数的多少则可不必顾及。同样,对于演唱者来说,也不必顾及曲调的句式及曲句的多寡,只要按剧作家所填的实际曲文的字声来演唱,如王骥德指出:"欲语曲者,先须识字,识字先须反切。"④因此,沈宠绥认为:"盖切法,即唱法也。"⑤清代王德晖、徐沅澂在论及演唱技巧时,也认为"工尺即反切",如《顾误录·工尺即反切论》曰:

反切始于魏孙炎,其实出于西域楚僧。以两字相合而成一声,上字为母,取其反母,故谓之反;下字为韵,取其切韵,故谓之切。《礼部韵略》云:音韵展转相协谓之反,亦作翻,两字相摩以成声谓之切,其实一也。盖取反覆切摩以成音之义也。愚谓曲之工尺以度其音,犹字之反切以得其韵,如曲中有二工尺之字,乃天然反切,绝无纤毫假借。即字用一工尺者,亦出口之字,与收音之字,与反切吻合,不殊此理。至工尺

① 明沈宠绥《度曲须知·弦律存亡》、《中国古曲戏曲论著集成》第五册,第 242 页。

② 明王骥德《曲律·论平仄》,《中国古典戏曲论著集成》第六册,第 105 页。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 明沈宠绥《度曲须知·字母堪删》、《中国古典戏曲论著集成》第五册,第 223 页。

多者,无论几字,试去其中间工尺,只取首字之音,与 末字之音,合而读之,即本字之反切也。出乎天籁,毫 发不差,如明晰其理,尚有未准之字音乎?

清代李渔《闲情偶寄·演习部·授曲第三》在谈到演员学习唱曲时也指出:"调平仄,别阴阳,学歌之首务也。"明代戏曲家汤显祖在编撰"四梦"时,便没有按照曲谱所规定的曲律来填词,当有人批评他不遵守曲律时,他为自己辩解道:

曲者,句字转声而已。葛天短而胡元长,时势使然。总之,偶方奇圆,节数随异。四六之言,二字二节;五言三,七言四。歌诗者自然而然,乃至唱曲,三言四言,一字一节,故为缓音,以舒上下长句,使然而自然也。①

这也就是说,无论是剧作家,还是演唱者,当时都是按实际的字 声来填词或歌唱,所谓"曲者,句字转声而已",也就是依字声 定腔。

也正因为新昆山腔采用了依字声定腔的演唱方式,因此,自魏良辅改革昆山腔以后,便出现了许多有关曲调字声的论著与曲谱、韵谱,为剧作家提供作曲填词的具体规范与准绳。而由于只定字声,不定句式,故一曲之句数可增可减,一句之字数也可多可少,如【水底鱼儿】曲,在宋元南戏中,皆为八句,而在明代文人传奇中,则多为四句,如《南曲九宫正始》册七在【水底鱼儿】曲下注云:"按【水底鱼】全调,凡古本古曲,无不八句者也。"沈璟《南九宫十三调曲谱》卷十五本调下也注云:"此调细查《琵琶》、《拜月亭》诸旧曲皆如此(即八句),……今人但知有

① 《答凌初成》、《汤显祖诗文集》卷四十七,第1345页,上海古籍出版社1982年版。

四句,盖因唱者懒唱八句,故作词者亦只作四句以便之,遂旧曲八句者二曲矣。"

又如明代人在改编宋元时期的南戏剧作时,对原作曲文句式多作改动,如《南曲九宫正始》册四收录"元传奇"《杀狗记》 【大影戏】"嫂嫂行不由径"一曲,全曲共十一句,而明改本将此曲改为九句,钮少雅在原曲下注云:

此系古本原文,比上格《吴舜英》体止争第三句之 六字、七字,馀皆纤毫无异者也。何时谱所收此曲其 句法多致增损倒易,反谓原文无有"心儿里"四句,直 删去之。若然,《吴舜英》二句之"合头"皆不必也。

又册七收录"元传奇"《王十朋》【真珠帘】"南极耿耿祥光灿"一曲,曲下注云:

此调据今改本《荆钗记》仍增第四、第五二句,而 效《王祥》古体。

由于同一曲调有不同的句式、字声,因此,在明清曲律家们所编撰的南曲谱中,便在同一曲调下,列出了许多"又一体"。有的曲调由于增加的句子、字数超过了原曲太多,曲律家们便将这一类曲称之为集曲或犯曲,即将某一曲调中增加的句子,或与原曲的句式不合的句子分析出来,改成其他曲调中与之相合的句式。如明代汤显祖在编撰《牡丹亭》时,为了充分表达自己的"意",没有遵循传统曲调的格律来填词,受到了一些曲律家们的批评,并对《牡丹亭》加以改动,有的改编者便采用了集曲的方法,来订正原作中不合律的曲句。如原本《言怀》出【双调·真珠帘】曲第一、二两句为四、五字句("河东旧族,柳氏名门最"),按曲谱此二句的句格应为七、三字句,故不合律。清钮

少雅《格正牡丹亭》便将此二句的句格换作【正宫·喜迁莺】曲首二句的句格,因【喜迁莺】首二句正好是四、五字句。而叶堂的《牡丹亭全谱》则将此二句改用【商调·绕池游】首二句的句格。又如原本《惊梦》出【绕池游】曲第三、四两句分别为六、四字句("人立小庭深院,炷尽沉烟"),若按曲谱此二句应为七、四字句,也不合律,故钮少雅与叶堂两人皆将此二句改用【商调·高阳台】三、四句的句格。因【高阳台】此二句的句格正好是六、四字。

这种集曲的方法能很好地解决内容与曲律的矛盾,而且由于所集的曲调与曲句没有限制,如【三十腔】,便是集三十支曲调中的曲句而成的,【十二腔】则是集十二支曲调中的曲句而成的,而集曲又多是细曲,适宜用于剧中生、旦抒情,因此,随着时代越往后,尤其是文人剧作的增加,南曲曲调的变格与集曲便越多,现将明清时期的一些主要的南曲谱中所收录的变格与集曲情况列表说明如下:

谱别	总曲调数	变格数	集曲数
元《十三调谱》	492	0	2
元《九宫谱》	523	5	51
《旧编南九宫谱》	501	10	55
《南九宫十三调曲谱》	666	555	163
《南曲九宫正始》	922	942	208
《九宫大成》	1513	1260	596

曲调句式、字数的增加或减少,以及字声的变化,也必然会引起旋律上的差异,造成曲调旋律的不稳定。有的曲调虽然调名相同,但其句式、字声等构成以及演唱时的旋律差异很大。如同是【锦缠道】曲,《连环记·议剑》、《祝髪记·渡江》、《牡丹

亭・拾画》、《渔家乐・卖书》四出戏所用的【锦缠道】曲的旋律 皆有差异^①。

又如【山坡羊】曲、《牡丹亭・惊梦》、《雷峰塔・断桥》、《渔家乐・藏舟》、《孽海记・思凡》中的【山坡羊】曲的旋律也不一致②。

而且,即使是同一曲调连用几曲,由于前一曲与后一曲的 句式、字声有不同,其旋律也会有差异,如《浣纱记·采莲》出中 的【念奴娇序】四曲^③。

对于因昆山腔改革以后所出现的南曲曲体的这一变异情形,有些曲律家认为是失去了规范,如沈宠绥《度曲须知》云:

慨自南调繁兴(指经魏良辅改革后的昆山腔流行),以清讴废弹拨,不异匠氏之弃准绳。况词人率意挥毫,曲文非尽合矩,唱家又不按谱相稽,反就平仄例填之曲。……同此弦索,昔弹之确有成式,今则依声附和而为曲子之奴。总是牌名,此套唱法,不施彼套;总是前腔,首曲腔规,非同后曲。以变化为新奇,以合掌为卑拙;符者不及二三,异者十常八九。即使以今式今,且毫无把捉,欲一一古律绳之,不径庭者!

因此,他认为,"良辅者流,固时调功魁,亦叛古之戎首"^④。王骥 德也大声疾呼:

至于南曲, 鹅鹳之陈久废, 刁斗之设不闲。彩笔

① 参见周秦等编《寸心书屋曲谱》甲编、第 118、135、207、344 页、苏州大学出版社 1993 年版。

② 同上,第186、453、457页。

③ 同上,第144页。

④ 明沈宠绥《度曲须知·弦律存亡》、《中国古典戏曲论著集成》第五册,第 242 页。

如林,尽是鸣鸣之调;红牙迭响,只为靡靡之音。俾太 古之典刑,斩于一旦;旧法之澌灭,怅在千秋!①

从这些曲律家们的批评中,也证实了当时昆山腔经魏良辅 改革后南曲曲体上所出现的依字定腔、字声定而腔不定的变异 情形。

昆山腔的改革,导致南曲曲体变异的第二个特征是南北曲体的统一。在魏良辅改革昆山腔之前,北曲有两种演唱形式:一种是乐府北曲,即文人所作的有文饰、合格律的小令与套数,采用依字声定腔的演唱形式,如周德清在《中原音韵·后序》中说到当时与友人琐非复初一起听歌妓演唱乐府北曲的情形时说:

泰定甲子秋,予既作《中原音韵》并《起例》以遗青原萧存存,未几,访西域友人琐非复初——读书是邦——同志罗宗信见饷,携东山之妓,开北海之樽,英才若云,文笔如槊。复初举杯,讴者歌乐府【四块玉】,至"彩扇歌,青楼饮",宗信止其音而谓予曰:"'彩'字对'青'字,而歌'青'字为'晴'。吾揣其音,此字合用平声,必欲扬其音,而'青'字乃抑之,非也。畴昔尝闻萧存存言,君所着《中原音韵》,乃正语作词之法,以别阴、阳字义,其斯之谓欤?细详其调,非歌者之责也。"予因大笑,越其席,捋其须而言曰:"信哉,吉之多士,而君又士之俊者也!尝游江海,歌台舞榭,观其称豪杰者,非富即贵耳,然能正其语之差,顾其曲之误,而以才动之之者,鲜矣哉!"

又冯子振【黑漆弩】曲前序也云:

① 明王骥德《曲律·自序》,《中国古典戏曲论著集成》第六册,第 49 页。

白无咎有【鹦鹉曲】云:"侬家鹦鹉洲边住……"余壬寅岁留上京,有北京伶妇御园秀之属相从风雪中,恨此曲无续之者。且谓前后多炙士大夫,拘于韵度,如第一个"父"字便难下语。又"甚也有安排我处","甚"字必须去声字,"我"字必须上声字,音律始谐,不然不可歌。此一节又难下语。诸公举酒,索余和之,以汴、吴、上都、天京风景试续之。

从周德清与冯子振的记载中可见,当时歌者在演唱乐府北曲时,去声字有去声字的旋律,上声字有上声字的旋律,字声须与音律相谐,即依字声定腔。

另一种是俚歌北曲,包括无文饰、不合律的小令、散套及杂剧剧曲,采用近于说话的节奏与旋律演唱,故其曲调的句子、字数不固定,同一支曲调,可以增加或减少句子与字数。如《墙头马上》、《勘头巾》、《还牢末》、《柳毅传书》、《后庭花》五剧中的【后庭花】曲:

1.《墙头马上》第一折:

休道是转星眸上下窺,恨不的倚香腮左右偎。便 锦被翻红浪,罗裙作地席。既待要暗偷期,咱先有意, 爱别人可舍了自己。(7句)

2.《勘头巾》第三折:

待推来怎地推,不招承等甚的?当日个指望待同谐老,今日被意中人连累你。你两个待做夫妻,怎当的官司临逼?阻鸾凤两下飞,跪佳人在这里,枷奸夫在那壁。(9句)

3.《还牢末》第一折:

告你个掌王法的党太尉,告你个葫芦提的包待制。哎,你个有丈夫的萧行首,天也送了我的匾金环

柳盗跖。一杖起一层皮,畅好是腕头着力。可正官不 威牙爪威,直恁般有气势? 打到有五六十,你休学俺 做小的。将普天下小妇每拘刷来,一搭里砧刀上剁做 肉泥,大锅里熬做汁。(13句)

4.《柳毅传书》第三折:

俺满口儿要结姻,他舒心儿不勘婚,信口儿无回 话,划的偷睛儿横觑人。我这里两眉颦,他则待暗传 芳信。对面的辞了亲,就儿里相逗引。俺叔父敢则 嗔,那其间怎的忍! 吼一声风力紧,吐半天烟雾昏。 轻喝处摄了你魂,但抹着可更分了你身。你见他狠不 狠,他从来恩不恩。(16句)

5.《后庭花》第一折:

俺浑家心意真,您母子性命存。那壁厢欢喜杀三 贞妇,这壁厢镬铎杀五脏神,你可也莫因循。天色儿 初更时分,你今宵怎睡稳?俺夫妻同议论,敢教你免 祸衅。等来朝到早晨,快离了此郡门。向他州寻远 亲,往乡中投近邻,向山中影占身。但有日逢帝恩,却 离了一庶民。小娘子为县君,老婆婆做太郡。食珍羞 卧锦裀,列金钗使数人,似这般有福运。(21句)

以上这五支曲文,每曲的句格及每句的字数都有很大的差 异,若是用同一种曲调的固定的旋律来演唱,即像南戏那样用 依腔传字的方式来演唱,显然是无法演唱的;同时,其曲文字声 搭配也多不合律,故也不能像乐府北曲那样依字声定腔的形式 演唱,因此,只能如说唱技艺一样,用近于说话的节奏与旋律来 演唱。

而魏良辅本来是擅唱北曲的,因比不过另一位名叫王友山 的北曲歌唱家,才改唱南曲的,如清余怀《寄畅园闻歌记》载: "南曲盖始于昆山魏良辅。良辅初习北音,绌于北人王友山,退

而镂心南曲。"而且,魏良辅在对昆山腔进行改革的过程中,他 又得到了擅唱北曲的张野塘、过云适等人的帮助,尤其是得到 了擅长北曲、后成为他的女婿的张野塘的帮助与参与,如宋直 方《琐闻录》载:"因考弦索之人江南,由戍卒张野塘始也。野塘 河北人,以罪发太仓卫,素工弦索。既至吴,时为吴人歌北曲, 人皆笑之。昆山魏良辅者,善南曲,为吴中国工,一日至太仓, 闻野塘歌,心异之,留听三日夜,大称善,遂与野塘定交。时良 辅年五十余,有一女,亦善歌,诸贵人争求之,不许。至是竟以 妻野塘。野塘既得魏氏,并习南曲,更定弦索音节,使与南音相 近。"因此,魏良辅对北曲也深有研究,十分精通,如他的《南词 引正》虽是研究南曲的专著,但也对北曲作了论述,如曰:

北曲与南曲大相悬绝,无南腔南字者佳,要顿挫, 有数等。五方言语不一,有中州调、古黄州调、冀州 调,有磨调、弦索调,乃东坡所传,偏于楚腔。唱北曲 宗中州调者佳。伎人将南曲配弦索,直为方底圆盖 也。关汉卿云:"以小冀州调拍板传弦最妙。"

而且魏良辅精通的是乐府北曲的演唱形式,如他在《南词引正》中提出的"五音以四声为主",便是乐府北曲依字声定腔的演唱形式。明曹含斋在《南词引正叙》中也谓:"今良辅善发宋元乐府之奥,其炼句之工,琢字之切,用腔之巧,盛于明时,岂弱郢人者哉!"魏良辅既不满意南戏依腔传字、用方言演唱的演唱方式,同时又熟悉乐府北曲依字传腔的演唱方式,因此,他在对昆山腔加以改革时,很自然地采用了乐府北曲依字声定腔的方式来对昆山腔加以改革。而由于经魏良辅改革后的昆山腔也采用了依字定腔的演唱方式,因此,也就使得昆山腔所采用的南曲曲体与北曲的曲体渐趋一致。虽然从歌唱的角度来说,两者所唱的南曲与北曲仍有异,如南曲有入声字,

北曲入声字派入平、上、去三声之中;又南曲只有宫、商、角、 徵、羽五音,北曲多变宫、变徵二音,如魏良辅在《南词引正》中 特地指出:"南曲不可杂北腔,北曲不可杂南字。"但从曲调的 句式、字声及节奏等曲体格律来看,两者有了许多相同的特 征。从俚歌北曲来说,与昆山腔合流后,也采用了乐府北曲依 腔传字的演唱形式,故在曲体上,也具有了与南曲一样的特 征。如在节奏上,也按节点板而歌。如《钦定曲谱·凡例》云: "盖板有三:曰头板,迎声而下者是也;曰掣板,节干字腹者是 也;曰截板,煞于字尾者是也。然亦随宜消息,欲曼衍则板可 赠,欲径净则板可减,欲变换新巧则板可移,南北曲皆然。"俚 歌北曲由于衬字多,故可在衬字上增加板位,这样一来,也就 将衬字转为正字了。如【北中吕•十二月】首句及第三句按律 皆为四字句,而《东窗事犯·扫秦》折该曲首句作"卖弄恁那朝 中得这宰职",增"卖弄恁那"、"得这"六字,《西游记·撇子》折 该曲第三句作"将匣子儿轻抬在手",增"将匣子儿"四字。在 演唱谱中,便在"弄"字与"匣"字上增一头板,由于在这些字上 也点了板,故也成了正字。

同样,南曲板位也可增减移动,如【步步娇】曲首句正格为七字句,而《占花魁·受吐》出【步步娇】曲首句作"寂静兰房尘不到顿觉风光别",增加了"尘不到顿觉"五个衬字,因此,在演唱时,在"顿"上增加一赠板,这样,也就将衬字转变为正字了,而句式也由原来的七字句,变成了七、五两句,故《九宫大成》将此曲列为"又一体"。而且由于南曲的板位也可增减移动,故同一支曲调的板位也有不同,如《琵琶记·赏荷》出四支【念奴娇序】曲分别为58、63、27、26板,前二曲为三眼带赠板,后二曲无赠板。又如《玉簪记・琴挑》出四支【朝元令】曲,前二支为三眼带赠板,后二支则不带赠板,又《长生殿・埋玉》出的【朝元令】曲则为一眼带赠板。

从南曲来说,与乐府北曲合流后,南曲曲体也具有了与北

曲曲体一致的特征,如曲调之句式,与北曲一样,也可增减,不仅一曲之句数可增可减,而且一句之字数也可多可少。如《南曲九宫正始》中吕过曲内所收列的【扑灯蛾】曲,共有十一格,其句式、板式各异:

格别	句 数	板数	格别	句 数	板 数
第一格	9	32	第七格	9	27
第二格	10	-33	第八格	9	35
第三格	10	34	第九格	9	28
第四格	9	29	第十格	9	* 32
第五格	9	31	第十一格	8	24
第六格	8	32			

由于新昆山腔所采用的南北曲在曲体上趋于一致,因此,南 曲可以用北曲的旋律唱,即在旋律中加入乙、凡二音,作北曲唱, 如南曲【中吕·扑灯蛾】、【仙吕入双调·二犯江儿水】两曲,在昆 山腔中,常在旋律中加上乙、凡二音,作北曲唱,并与其他北曲组 合成北曲套曲。如《南词新谱》在【二犯江儿水】曲下注云:

此曲本为南调,前辈陈大声诸公作此调者甚多, 今《银瓶记》亦作南曲唱。不知始自何人,将《宝剑记》 诸曲唱北腔,此后《红拂》、《浣纱》而下,皆被人作北腔 唱矣。然作者元未尝以北调题之也。

也因为南曲可以用北曲的旋律演唱,故有的剧作在本为南曲的曲调前注明为北曲,如张凤翼的《红拂记·侠女私奔》出在【二犯江儿水】曲前特标有一"北"字,注明是北曲,当作北曲唱。又如钮少雅《南曲九宫正始》册七收录元本《破窑记·团圆封赠》出中的【道和】"喜得功名遂"、"深感情意美"、"日前惟恐人谈耻"、"一时为此闲言语"、"效学双双"、"算因缘事这般辐辏"、

"算因缘事"等七曲和【梅花酒】"逢节遇时"一曲,并在"算因缘事"一曲下注云:

按元传奇《瓦窑记》及时本《彩楼记》,此底折皆系全套南词,后不知何人改为南北合调,载于《雍熙乐府》,此必效永乐朝《传心要诀》本之套式耳,且今之梨园多有浑作北调唱之者。

同样,北曲也可以用南曲的旋律唱,如北双调中的【新水 令】、【驻马听】两曲,在北曲曲唱中,多为散板,具有悲壮苍凉的 声情,而在《桃花扇·寄扇》出中,旦(李香君)所唱的【新水今】、 【驻马听】两曲,皆为一板三眼曲,具有婉转妩媚的声情。又如 【双调·清江引】曲,本为北曲,与昆山腔合流后,有时也作南曲 唱,即不用乙、凡二音,代替南曲尾声。故此时昆山腔所唱的北 曲与南曲一样,皆是采用了乐府北曲依字传腔的演唱方式,已 非以前的俚歌北曲了,因此,明人以为与昆山腔合流后的北曲 已不是以前的北曲,而是昆腔化的北曲,如明沈德符《顾曲杂 言》曰:"今南方北曲,瓦缶乱鸣,此名北曲,非北曲也。"沈宠绥 《弦索辨讹》也谓当时的北曲"名北而曲不真北也,年来业经厘 剔,顾亦以字清腔径之故,渐近水磨,转无北气,则字北曲岂尽 北哉"?清徐大椿《乐府杂录》也谓"至明之中叶,昆腔盛行"后, 其时所唱北曲,"亦改为昆腔之北曲,非当时之北曲矣"。其实, 若从俚歌北曲的演唱形式及曲体特征来衡量与昆山腔合流后 的北曲,的确已不是以前的北曲,但若从乐府北曲的演唱形式 来看,不仅昆山腔所唱的北曲仍是乐府北曲,而且南曲也具有 了乐府北曲的演唱形式。当然,从曲体上来说,无论是南曲,还 是北曲,两者都与以前的南曲、北曲产生了差异,故从这一点上 来说,经过魏良辅对昆山腔加以改革后,南曲与北曲产生了交 流与融合,昆山腔所唱的南北曲,不仅北曲已非以前的北曲,而

且南曲也已不是以前的南曲了。

昆山腔的改革导致南曲曲体变异的第三个特征是曲韵的 变异,即曲韵的全域性。依字声行腔,首先必须字音正,也就是 要用一种标准的语音来纠正方言土音之讹。而且,继魏良辅对 昆山腔改革后,戏曲家梁辰鱼又作《浣纱记》传奇,将当时尚停 留在清唱阶段的新昆山腔搬上了戏曲舞台,进一步扩大了新昆 山腔的影响,使新昆山腔成为曲坛"正音",流行南北各地,"声 场禀为曲圣,后世依为鼻祖"①,"谱传藩邸戚畹、金紫熠爚之家, 而取声必宗伯龙氏,谓之'昆腔'"^②。这时若仍以吴方言来演 唱,外地观众听不懂,势必会影响昆山腔在外地的流传,如李渔 认为:"三昊之音,止能通于三昊,出境言之,人多不解。"③因此, 新昆山腔的流行,在戏曲语言上向南曲作家与演员提出了全域 性的要求,即作家所作的曲文与演员所念、唱的语音必须采用 天下通行之语,为各地观众所能听得懂。对南戏的曲韵,要加 以规范,确立一个南北观众都能接受的曲韵体系。由于北曲所 采用的中州韵,是以北方语音为基础的,而当时的北方语音已 具有通行语的性质,能通行各地,广泛使用。如周德清《中原音 韵·正语作词起例》谓当时"上自缙绅论治道,及国语翻译,国 学教授言语;下至讼庭理民,莫非中原之音"。《木天禁语》也 谓:"马御史云:东夷西戎,南蛮北狄,四方偏气之语,不相诵晓, 互相憎恶。惟中原汉音,四方可以通行。四方之人,皆喜于习 说。盖中原天地之中,得气之正,声音散布各能相人,是以诗中 宜用中原之韵。"依这种"四方可以通行"的中原正音作为语音 基础的中州韵,也同样具有通行语的性质。如元琐非复初谓周

① 明沈宠绥《度曲须知・曲运隆衰》、《中国古典戏曲论著集成》第五册、第198页。

② 明张大复《梅花草堂笔读》卷十二《昆腔》、《笔记小说大观》第三十二册,第 295 页,江苏广陵古籍刻印社 1982 年版。

③ 清李渔《闲情偶寄·演习部·脱套第五》、《中国古典戏曲论著集成》第七册,第 110页。

德清在《中原音韵》中所总结的中州韵,"不独中原,乃天下至正音也"。这样的曲韵也正符合新昆山腔对曲韵的要求。因此,改革后的昆山腔便以中州韵作为南戏曲韵的规范。如魏良辅就把中州韵作为纠正南方乡音的标准韵,他在《南词引正》中指出:"《中州韵》词意高古,音韵精绝,诸词之纲领。"明代万历年间,格律派戏曲理论家沈璟也提出要以周德清《中原音韵》中所确立的韵谱作为南戏曲韵的规范。他在【商调·二郎神】《论曲》散套中指出:"《中州韵》,分类详,《正韵》也为他草创。"为了给南戏作家与演员提供用韵的规范与准绳,沈璟还特地编撰了《南词韵选》一书,而《南词韵选》也是以《中原音韵》为准。如他在《南词韵选》

是編以《中原音韵》为主,虽有佳词,弗韵,弗选也。若"幽窗下教人对景"、"霸业艰危"、"画楼频传"、"无意整云髻"、"群芳绽锦鲜"等曲,虽世所脍炙,而用韵甚杂,殊误后学,皆斥之。

同时,为了帮助吴语地区的南戏作家与演唱者纠正字音不准的问题,沈璟还编撰了《正吴编》一书。

沈宠绥《度曲须知·凡例》中也提出度曲时要纠正吴中方 言之讹,如云:

正讹,正吴中之讹也。如辰本陈音而读神,婚本细音而读絮,音实迳庭,业为唤醒。至如吴、胡、何、和,与随、谁、蕤、垂等字,相判在阴阳清浊、呼吸吐茹之间,虽善审音,难于尽美,此又不可概列俗讹之例,故另集"同音异字"诸考,不厌已精求精,览者 图察。

又如明潘之恒《亘史》云:"长洲、昆山、太仓,中原之音也,名曰昆腔。"《九宫大成》北曲卷《凡例》也载:"曲韵须遵中原韵,南曲同。"李渔在论述演员学习唱曲时,也提出了"正音"的要求,所谓"正音",也就是要改掉乡音,恪遵《中原音韵》,如曰:"正音维何?察其所生之地,禁为乡土之言,使归《中原音韵》之正者是已、"①

从昆山腔的改革所引起的南曲曲体的这三大变化来看,虽然与早期南戏的曲体有了较大的差异,但从其变异的情形来看,总体上还没有引起南曲曲体的质变,即还保持着南曲曲牌体的结构形式。

三、弋阳腔的流传与南曲曲体的衍变

弋阳腔是南戏诸唱腔中影响最大、流传最广的一种唱腔。早在明代嘉靖年间,它就已经从其产生地江西的弋阳流传到了云南、贵州、广东、湖南、福建、南京、北京等地,如徐渭《南词叙录》载:"今唱家称弋阳腔,则出于江西,两京、湖南、闽、广用之。"在昆山腔经过魏良辅改革后,成为"曲坛正音",在上流社会流传时,弋阳腔并没有受其影响,继续在民间广为流传,为广大下层观众所喜爱。如王骥德《曲律·论腔调》载:"数十年来,又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔之出。今则石台、太平梨园,几遍天下,苏州不能与角什之二三。"即使在一些昆山腔流行的地区,也同样有弋阳腔流传。如明范濂《云间据目钞》载:"戏子在嘉、隆交会时,有弋阳人人郡为戏,一时翕然崇高,弋阳遂家于松者。"而且由于弋阳腔一开始就具有"错用乡语"②、"只沿土俗"③的特色,在流传过程中,能吸收各地的方言

① 清李漁《闲情偶寄·声容部·习技第四》、《李渔全集》卷三,第 151 页,浙江占籍出版社 1992 年版。

② 明顾起元《客座赘语》卷九,第303页,中华书局1987年版。

③ 清李调元《雨村剧话》卷上,《中国古典戏曲论著集成》第八册,第46页。

土语、民间小调,从而衍变出了许多新的唱腔,如明汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》中称:"至嘉靖而弋阳调绝,变为乐平、为徽青阳。"顾启元《客座赘语》也谓:"后又有四平,乃稍变弋阳,而令人可通者。"又清刘廷玑《在园杂志》载:"近今且变弋阳为四平腔、京腔、卫腔。甚且等而下之,为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、琐哪腔、罗罗腔矣。"由于这些新的唱腔都具有弋阳腔用锣鼓节拍和帮腔的特色,故统称为"高腔"。同时,此时的弋阳腔也因为其衍生出了众多新的唱腔,故也有了"高腔"的俗称,即以其演唱特征来命名。如清李调元《雨村剧话》云:"弋腔始弋阳,即今高腔,所唱皆南曲。"李振声《百戏竹枝词》也云:"弋阳腔俗名高腔,视昆腔甚高也。金鼓喧阗,声高调锐,一唱众和。"

弋阳腔在明清的广为流传,从其演唱方式来看,仍保持着早期南戏的依腔传字的演唱方式,但由于其具有"错用乡语"、"只沿土俗"的特色,因此,在其流传过程中,又与各地的方言土语、民间小调相结合,衍生出了许多同类的唱腔,这样,其曲体在早期南戏的曲体的基础上,也有了较大的变化与发展。从其变化来看,主要有以下几点:

一是在曲牌体中加入了板腔体的演唱方法。如清李调元《雨村剧话》云:

弋腔始于弋阳,即今高腔,所唱皆南曲。又谓"秧腔","秧"即"弋"之转声。京谓之"京腔"。粤俗谓之"高腔",楚、蜀之间谓之"清戏"。向无曲谱,只沿土俗。以一人唱而众和之,亦有紧板、慢板。

李调元是清乾隆时人,他因弹劾永平知府,得罪权臣和珅,充军伊犁。释归后便一直住在老家四川绵州。《雨村剧话》是他家居时写成的,其中所讲的弋阳腔即是当时流行于四川的弋阳

腔,即四川高腔。这时流行于四川的弋阳腔虽还保持着早期弋阳腔"以一人唱而众和之",即帮腔的特色,但已经有"紧板、慢板"的变化了。所谓紧板、慢板,这实已是板腔体戏曲所具有的演唱方法。从现存的一些川剧、湘剧等高腔剧本来看,虽仍保持着曲牌体的剧本形式,但其曲牌的曲体已与南戏的曲体有较大的变异。即在曲牌体的基础上,加入了板腔体的演唱方法。如川剧高腔《琵琶记•辞朝》出【滴溜子】曲:

天怜念,天怜念蘩邕拜祷,双亲的,双亲的生死难料。(转摇板)哎呀,老天爷! 蔡邕跪在尘埃,不为别的而来,只为哀哀父母,生我劬劳,欲报之德,昊天罔极。圣天子若准了辞官本章,奉君日短,养亲日长;圣天子不准我辞官本章,奉君日长,养亲日短。可怜我双亲难保了! 老天爷呀! (转前腔)岂不是父望儿,娘望子,妻望夫! 爷娘啊,俺和你会合分离都在今朝!(重句)

在"双亲"句与"岂不是"句之间,插入了一大段板腔体曲文,而且这种插进去的板腔体曲文完全按照剧情的需要,不拘 多少。

再如青阳腔《琵琶记・描容》出赵五娘所唱的两首【新水 令】曲:

【新水令】(挂板)提笔未写泪先流,(缓板)要相逢不能得够。正是喜容描来易,愁容画出难。画出难了画真容,全凭着这管笔。描不成,画不就,万般愁苦。哎!伯喈夫,自你去后,陈留连遇饥荒三载,你的爹娘双双饿死,你那里知与未知?晓与未晓?伯喈夫!那知道亲丧荒丘,要相逢,要相逢在哪里?这除非魂梦中游!

【前腔】(起板)曾记婆婆在日,(紧板)手扶竹杖,站立门旁,望子不到泪汪汪,战战兢兢,脸带忧容。他那里口内叫,叫一声伯喈,哭一声儿。他说道蔡邕儿,你若早早回来,母子还有相逢的日子;你若迟迟不回,母子恩情从此断,从此断绝了! 儿呀! 事到如今,老人家言辞,讲也被他讲着,说也被他说破。正是倚门悬望容憔悴,下笔难描忆子时,忆子时了。老公婆! 教媳妇怎画得,望孩儿睁睁两眸!

在这两支曲中,先后用了"挂板"、"缓板"、"起板"、"紧板"等四种不同的板式。

又如湘剧高腔《黄金印》第十一场《拜月》【二犯朝天子】曲: "金井梧桐叶正飘,……(转急板)呀!到是奴家差矣,我今在此 花园,……(转慢板)辜负奴家好良宵……。"

又如按南戏的【尾声】皆为三句、十二板;而高腔的【尾声】除了常用的板式外,又可更换其他的板式演唱,如湘剧高腔《黄金印》第一场的【尾声】特地注明"青板",即用青阳腔的流水板演唱。

二是发展了滚唱的形式。在早期弋阳腔、余姚腔的所唱的南曲曲体中,具有滚唱的形式,当时这种滚唱是插在曲文中间,是用来解释曲文的,所插入的滚唱并不影响原曲曲体的完整性,即没有改变原曲的句式。而在高腔中,滚唱不仅篇幅增加,而且运用更为灵活,既可插在曲文中间,又可单独运用。插在曲文中间的滚唱,从其功能上来看,已不再仅仅是对原曲文的解释,而是与曲文完全融为一体,即成为曲调的组成部分。现将青阳腔《琵琶记·蔡伯喈思乡》【雁渔锦】曲、湘剧高腔《琵琶记·伯喈自叹》出【解三醒】曲与《玉谷调簧》所收的弋阳腔《琵琶记·伯喈思乡》中的【雁鱼锦】曲及元本《琵琶记》第二十三出【雁渔锦】曲作一比较:

元本《琵琶记》	《玉谷调簧》	青阳腔《琵琶记》◎	湘剧高腔《琵琶记》②
17 ,6 ,8		at is of the as in the	
【雁鱼锦】思	【雁鱼锦】	【雁渔锦】(唱)思	【调子】(唱)思量,那日
量,那日离	(唱)思量,那	量,那日离故乡。	离故乡。父爱子指日成
故乡。记临	日离故乡。	父望子盼子成龙,	名,母念儿终朝寂寞。
歧送别多惆	(白)父爱子	母望儿终日泣泪。	【解三酲】(唱)张大公有
怅,携手共	指日成龙,母	张大公倒有成人	成人之美,每道忠言。
那人不厮	念儿终朝极	之美,每中劝言。	赵五娘身列孤单,顺从
放。教他好	目。张大公	赵氏五娘身虑孤	母命,那些儿不是真情
看承我年老	有成人之美,	单,顺从姑命,兀	和着美意,临行时送别
爹娘,料他	每重父言;赵	的不是真情美爱,	多惆怅。记得那日里起
每不应遗	五娘有孤单	美爱真情! 临行	程之际,蒙五娘送我十
忘。闻知饥	之虑,惟顺姑	送到南浦地,	里长亭,南浦之地,他手
与荒,只怕	意,那些不是	(白)我道五娘请	挽着我手,我手牵着他
挨不过岁	真情蜜爱。	回,不劳远送。	衣,两下里情难舍,义难
月,难存养。	(唱)记临歧	(唱)情未尽时还	忘,不忍厮放。
若望不见信	送别多惆怅,	远送,话难分手再	(白)我道:五娘请转,鞋
音,却把谁	那日五娘送	行行。我与他同	弓足小,不劳远送。
倚仗?	我道十里长	携手,不离分。	(唱)他道一声解元吓
	亭,南浦之地	(白)我道五娘请	我和你年少夫妻,话未
	呵! 携手共	上,受卑人一礼。	尽时还要送,情难分手
	那人不厮放。	他道男儿膝下有	再行程。(白)我道五姊
	【滚】嘱咐与	黄金,岂肯低头拜	请上,受卑人一拜!
	叮咛,爹娘好	妇人!	(唱)他道是男儿膝下有
	看承,他说理	(唱)我道卑人此	黄金,岂肯低头拜妇人
	自尽,不用我	礼,不为别的而	(白)我道礼下于人,必
	劳心。教他	来。我有爹娘在	有所求。他道求我
	好看承我年	堂,望你饥则进	何来?
	老爹娘。料	食,寒则进衣,常	(唱)我道一声五娘妻
	他不会遗忘。	时相款待,早晚问	吓! 蒙你送我到长亭
	(白)下官心	饥寒。五娘妻!	别无他事所叮咛,只有
	下怎么这等	望你看承老年爹	堂上爹娘,饥则与他进
	焦躁得紧呀!	娘。我想五娘,必	食,寒则与他加衣,饥进
	1 14 At 14 1	7.7 74.6.1.7.7.7.7.	

① 《青阳腔剧目汇编》卷上,第65、66页,安徽省艺术研究所等编,1991年刊行。

② 《湖南戏曲传统剧本》湘剧第二集,第46、47、48页,湖南省戏剧工作室编,1980年刊行。

南
曲
曲
体
的
沿
革
与
流
变
83

元本《琵琶记》 《玉谷调簧》 青阳腔《琵琶记》 湘剧高腔《琵琶记》 今早上朝,见 不负我临行所托, 食,寒加衣,须索与我好 王给事手擎 所托言词,必不 看承,看承我年老爹妈。 一本,我问他 遗忘。 此时五娘答曰,他道是 是何本,他说 (白)下官一桩心 做媳妇,侍奉翁姑,理所 是贵处陈留 事,怎么想象不起 当然,何劳夫君再三亲 干旱奏章。 来?哦!我记得 嘱咐,你去京城免挂怀。 我问他本土 了,今日早朝,偶 想我五娘虽则新婚两 如何,他道说 遇杨吉士大人,手 月,乃是个贤德之妇,决 老弱展辗于 捧一本,慌慌张 不忘我临行所托,料他 沟壑,少者离 张。我道大人手 答应决不遗忘。(又句) 散于四方。 捧何物? 他道你 (白)说起遗忘二字,下 听得此言,吓 还不知道,此来贵 官忘却一桩心事。哦, 得我魂不 处饥荒表章。我 哦,记着了。今日早朝, 着体。 道表章怎样? 他 遇着兵部杨继仕大人, (唱) 闻知道 道陈留三载遇饥 手捧何本? 他道是状元 我那里饥与 荒,树无枝叶草无 贵处饥荒本章。我道借 荒。别处饥 秧,老者辗转于沟 来看。他道不曾启旨, 荒犹可,惟我 壑,少者逃散在四 不敢擅开,慢道表里,就 陈留饥荒最 方。下官闻此言, 是封条之上,几行小字, 愁煞人! 写得好不惊骇人也! 就吓得魂不附体。 【滚】家下若 (唱)闻说陈留遇 (唱)上写陈留三载遇饥 饥荒,最苦老 饥荒,怎不叫人 荒,树无枝叶草无秧,老 心惨伤! 哎! 老 爹娘,一似风 者辗转死于沟壑,少者 前烛,只怕短 爹娘! 相我伯喈 逃散于四方。哎! 苍天 时光。我的 上无叔伯可托, 吓! 别处饥荒犹自可, 爹,我的娘, 下无立锥之地, 陈留饥荒最难当,陈留 只怕你挨不 内无三尺之童, 饥荒犹自可,蔡家饥荒 过岁月,难 外无瓜葛之亲。 实惨伤。蔡家遇饥荒, 存养。 五娘虽则贤德, 最苦伯喈老爹娘,两月 (白)记得临 乃女流之辈,能说 妻行赵五娘,料他们挨 不能行了。临行 行之时,老娘 不过虽月,度不过时光。 说道: 你既然 托付张广才,我想 岁月饥荒难存济,难存 难割舍老娘 广才叔父,他乃年 济。人家养儿读文章。 前去,将你里 长之人,遇此饥荒 (白)孟子有云:事孰为 衣襟衣服过 年岁,自己不能管 大?事亲为大。

元本《琵琶记》	《玉谷调簧》	青阳腔《琵琶记》	湘剧高腔《琵琶记》
1.4	来,待我缝上	顾,焉能代我之劳	(唱)羊有跪乳之恩,鸦
*	几针,如见老	苦。可怜陈留遇	有反哺之义,豺狼有报
transfer entitle	娘,两泪汪汪,	饥荒,最苦是伯喈	本劬劳,狐兔有首丘之
. 11 14 12 13 13 14	说道:慈母手	爹,伯喈娘,两月	德。这等看将起来,人
	中线,游子身	妻房赵五娘,挨不	倒不如禽兽! 论事亲须
-1	上衣。岂知	过岁月难当。思	当要成模样。那日在家
	五娘回道:临	量自幼读文章,	起程之际,爹妈坐在画
	行密密缝,意	(白)事孰为大?	锦堂上。爹爹道千里不
15	恐迟迟归。	事亲为大;守孰为	为远,十年归未迟,住在
	谁知道此言	大? 守身为大。	乾坤内,何须怨别离。
	信矣。值此	(唱)为子者须当	彼时母亲坐在一旁,他
	扰攘之际,董	要勤奉养。我有	道一声儿吓,牵你的衣
	卓弄权,黄巾	三被强:被亲强来	襟来,待为娘的与你缝
3.7	作叛,吕布把	赴科场,被君强官	上几针,此一去京城,早
and the	守虎牢三关。	拜议郎,被婚强来	晚不见爹娘,见此针线
tration to	老爹娘,孩儿	牛太师,没来由苦	如见你娘亲一般。正是
- 1	莫说要回来	逼我重效鸾凰。	慈母手中线,孩儿身上
	见你,就是要	衷肠话儿诉谁行?	衣,功名成就即早回。
	寄音书也不	埋怨难禁这壁厢。	此时五娘站在一旁,两
	能够了。	这壁厢牛氏夫人,	泪交流。他道是婆婆密
	(唱)他老若望	见我欢无半点,愁	密奉针线,犹恐怕奴的
115	不见信音,却	有万千,他道我害	丈夫归得迟。哎,五娘
	把谁倚仗?	羞的装模作样。	妻,你那里出之无心,我
		那壁厢赵氏五娘,	这里听之有意,到今日
т.		见我求名不回,他	果应其言。想我伯喈到
		道我忘恩负义,寡	京,得中高魁,要寄一封
		俗伤伦。我想忘	家书回来,无奈黄巾作
		恩负义非君子,寡	乱,朝中有事,哎! 董卓
		俗伤伦岂丈夫!	弄权,吕布把守虎牢三
		(白)羊有跪乳之	关,老爹娘,要见家书难
J-1 1		恩,鸦有反哺	上难。想我伯喈外无瓜
11		之义。	葛之亲,内无应门之童。
		(唱)论羊鸟倒有	赵氏五娘虽则贤慧,乃
1 30 1 11		恩和义。哎! 老	是女流之辈,能说不能
		爹娘! 你那里斑	行了。伯喈心思行孝,
		14 / 74 / 74 / 14 / 14 / 14 / 14 / 14 / 14 / 14 / 14 / 14 /	

元本《琵琶记》	《玉谷调簧》	青阳腔《琵琶记》	湘剧高腔《琵琶记》
		衣妄想,纵归来赶	似这等山遥水远,地阔
		不上披麻执杖。	天长,慢道是行人,就是
a market		几回梦里,错认在	天边鸟儿,飞不能到了,
		高堂上。闻鸡唱,	儿不能够了。老爹娘,
		顿惊慌,醒来时,	你在家中悬悬望。当初
		不见爹,不见娘,	我有三被强:一被强,爹
		依然新人同卧在	娘不该逼我赴科场:二
		牙床。愁杀人名	被强,圣上封我官居议
		登全榜,闷杀人花	郎;三被强,牛太师没来
		烛洞房。思乡不	由苦苦逼我招东床。这
		敢高声哭,只恐猿	壁厢牛氏夫人虽则共眠
		闻也断肠!	三载,越近越疏;那壁厢
		142412	赵氏五娘新婚两月,越
			远越亲。闷杀煞人,挂
			名金榜;愁熬人,花烛洞
		20	房。他乡不敢高声哭,
			犹恐猿闻也断肠。到如
			今亲在高堂,儿在他乡,
			哪见鸿雁纸半张? 好教
			人珠泪汪汪。(又句)

由于高腔插入曲文中的滚唱在内容上与原曲文浑然一体,故若仅从文体上看,是很难将原曲调的句式与滚唱区分的,故明凌濛初《谭曲杂札》曰:"江西弋阳土曲,句调长短,声音高下,可以随心人腔,故总不必合调。"清王正祥在《新定十二律京腔谱·总论》中指出:"精于弋曲者,犹存其意于腔板之中,固泠然善也。无如曲本混淆,罕有定谱。所以后学惘愦,不较腔板,不分曲、滚者有之,不辨牌名、不知整曲、犯调者有之。"

高腔的滚唱除了插入曲文之中外,还可以单独使用,其句式、字声皆无定则。在篇幅上,也可长可短。如梨园戏将单独使用的滚唱按其篇幅长短,分为"短滚"、"中滚"、"长滚"等三类。短滚,一般为十句以内,如《高文举》第五场《周婆告》中高

文举所唱的一段"短滚";中滚,一般为十至二十句,如第七场《冷房会》中王玉真所唱的一段"中滚";长滚,一般为二十句以上,如《陈三五娘》第四出黄五娘唱的"长滚"。

在高腔中,单独使用的滚唱有的根据其特定的功能,还有专用名词。如湘剧将用于一出戏之结尾的滚唱称之为"找段",如湘剧高腔《琵琶记》中《赵氏吃糠》、《剪发卖发》、《南山筑坟》、《描容送行》、《扫松下书》等出,皆用一大段"找段"结尾,这些"找段"的唱词皆是由剧中人物对这出戏中的人物或情节加以评说,唱词可长可短,凭演员借题发挥。如《赵氏吃糠》出张大公所唱的"找段":

天下许多良善女,谁个能比五娘贤!丈夫上京去应科选,他侍奉翁姑不离身边。陈留郡连年遭干旱,遍地哀鸿有万千。幸得恩官行善念,大开义仓济民间。赵氏领粮回家转,将米烹饭奉椿萱,自己饥荒无主见,糠做粑粑把命敕全。谁知他公婆见识浅,反道媳妇心太偏,秦氏抢着吃一碗,性命呜呼归九泉。家无银钱来殡殓,老汉只得来周全。一来成全邻里脸面,二来念赵氏实可怜,三来呵!伯喈回来我好卸肩。

又如莆仙戏将专用于悲苦剧情的滚唱,称之为"唱怨",如莆仙戏《刘锡》第九出《土地送子》生(刘锡)上场唱"怨":"自别三娘肠寸断,终日依依梦魂中。"《江占春》第六出《被迫卖妻》王氏唱"怨":"苦着夫君病缠绵,思来两眼泪涟涟。"《魏一恭》第三出《孟氏训子》孟氏唱"怨":"苦了夫君早丧身,一日三餐无所靠。"

在川剧、湘剧高腔中,有些有板无腔、或腔少字多的曲牌, 实际上也是由滚唱衍变而成的,如【课子】、【占占子】等曲调,大 多为整齐的五、七言句。如湘剧《白兔记·咬脐打猎》出丑(二 牌)所唱的【课子】,所唱的是据唐代诗人许浑的《清明》诗改作的,如云:

清明时节雨纷纷,路上行人欲断魂。借问酒家何处有,牧童遥指打对门。

又如川剧《彩楼记・卖瓜》出小丑(丁瓜郎)所念的【占占子】:

好个俏王婆,天星桥上过,桥上又无磴,桥梁坐一坐。此间无有茶,瓜儿解口渴。道士来做媒,把你嫁与我。海海并流连,唏哩并撒哪。

这些曲调多为净、丑类角色演唱,用流水板干唱或干念。

同时,与曲调中具有板腔体的变化一样,高腔中的滚唱也具有了板式的变化。早期弋阳腔、青阳腔所使用的滚唱皆为一板一眼的流水板,无板式变化。因其所插入的滚唱数量不多,故仅用一种板式演唱不会有单调呆板之感。而高腔由于滚唱篇幅的增加,若仅用原来一板一眼即流水板的节奏演唱,势必会造成单调呆板之感,影响舞台效果。因此,高腔艺人们在演唱这些长篇的滚唱时,在流水板的基础上,又增加了其他新的板式,这样不仅增强了旋律的美感,而且扩大了滚唱的表明,即除了叙事外,还可用以抒情。如湘剧高腔中的滚唱,便具有多种板式变化。湘剧高腔中的滚唱称之为"放流",其板式分为一流、二流、三流、散板等四种,一流,即慢板,一板三眼,字少腔多,适于抒情;二流,即原板,一板一眼,节奏较快,适于叙事;三流,即快板,有板无眼,节奏急促,适于表现焦急、欢快或激的情绪;散板,节奏自由,又分"导板"与"哀子"两种,"导板"用于唱段的起首,"哀子"专用于表现悲伤的情绪。

显然,与昆山腔的改革所引起的南曲曲体的变异相比,弋

曲体研究

阳腔在流传过程中所产生的曲体变异,已出现了质的变异,即在曲牌体的结构形式中,融入了板腔体的因素。也正因为此,有的戏曲家就认为后期的弋阳腔已不是宋元时期的弋阳腔了,如清王正祥《新定十二律京腔谱·凡例》云:

弋阳旧时宗派,浅陋猥琐,久已经有识者变改。即江浙间所唱弋腔,何尝有弋阳旧习?况盛行京都者,更为润色其腔乎?又与弋阳迥异。……尚安得谓之弋腔哉?今应题之曰'京腔谱',以寓端本行化之意,亦以见大异于世俗之弋腔者。

可见,后期的弋阳腔改称为高腔,由原来的以其产生地的命名 改为以其演唱特征来命名,其名称上的这一变化,也正表明了 后期的弋阳腔在曲体上所发生的变异。

通过以上对南曲曲体的沿革与流变的考察,我们可以看到,南曲曲体的变异,是与唱腔的流传与演唱方式的变化密切相关的。在宋元时期,昆山腔与弋阳腔作为南戏的两大唱腔,在风格上虽有差异,但由于两者在演唱方式上没有根本的区别,即皆是采用了依腔传字的方式演唱的,因此,两者在曲体上没有根本的差异。而到了明清时期,由于两者的演唱方式发生了根本的差异。即弋阳腔仍采用依腔传字的演唱方式,而昆山腔经魏良辅改革后,采用了北曲依字定腔的演唱方式,这样,便引起了两者在曲体上的差异。与此同时,弋阳腔虽然仍采用早期南戏依腔传字的演唱方式,但由于其不断地衍生出新的唱腔,演唱方式也出现了一些变化,因此,其曲体也发生了变异。

北曲曲体的沿革与流变

在古代戏曲史上,联曲体戏曲所用的曲调有着南曲与北曲 之分,两者在曲体上有着不同的特征,但两者在各自的流传讨 程中,又互相交流,相互影响,并导致了各自曲体上的变异。以 下就北曲曲体的沿革与流变以及对南曲曲体的影响作一探讨 与考述。

一、北曲的类别及其曲体特征

北曲兴起于元代,北曲从演唱形式来划分,可分为散曲 与剧曲两大类,散曲为清唱,属诗体文学,剧曲用于舞台表 演,为表演艺术。而在散曲类中,又可分为小今与套数两种 形式。对于元代出现的这些曲调形式,元代曲论家们按其不 同的语言风格与曲体特征,分为乐府北曲与俚歌北曲两大 类。乐府北曲,指有文饰、合律的小令及套数;俚歌北曲,则 指无文饰、不合律的小令、套数及剧曲。如元周德清《中原音 韵》曰:"有文章者曰乐府,如无文饰者谓之俚歌,不可与乐府 共论也。"周德清还在"乐府定格"中选收了四十首元人所作 的小令与套数,其中如关汉卿的小令【商调·梧叶儿】《别情》 曲,曲后评曰:"如此方是乐府。音如破竹,语尽意尽,冠绝诸

词。"又选收马致远【双调·夜行船】《秋思》套曲,曲后也评曰:"此方是乐府,不重韵,无衬字,韵险,语俊。谚云:'百中无一。'余曰:'万中无一。'"

元芝庵《唱论》也云:"成文章曰乐府,有尾声名套数,时行小令唤叶儿。套数当有乐府气味,乐府不可似套数。街市小令,唱尖歌倩意。"芝庵所谓的"套数",也是指无文饰的俚歌套数,故谓"乐府不可似套数"。

又元陶宗仪《南村辍耕录》卷八载:"乔梦符吉博学多能,以 乐府称。尝云:作乐府亦有法,曰凤头、猪肚、豹尾六字是也。 大概起要美丽,中要浩荡,结要响亮,尤贵在首尾贯穿,意思清 新。苟能若是,斯可以言乐府矣。此所谓乐府,乃今乐府。如 【折桂令】、【水仙子】之类。"

至于剧曲,元人也将它排斥在乐府之外的,如周德清在《中 原音韵》"作词十法"之一"造语"中指出,乐府北曲不可作"全句 语",而剧曲则可用"全句语",如云:"短章乐府,务头上不可多 用全句,还是自立一家言语为上;全句语者,惟传奇中务头上用 此法耳。"所谓"全句语",也就是前人的成句,乐府北曲若多用 "全句语",则有抄袭之嫌,体现不出作者自己的才华。而"传 奇"(即杂剧),因其俚俗,故不妨多用之。又如元杨朝英选编的 《阳春白雪》与《太平乐府》,皆选收散曲小令与套数,不收剧曲。 元人的这一分类法一直影响到明代,如明初朱权《太和正音谱》 在记载与评述元人的散曲与杂剧时,分为两大类,一类是"乐府 体式十五家"与"古今英贤乐府格势",另一类是"杂剧十二科" 与"群英所编杂剧"。当然,对于剧曲中一些有文饰、合格律的 曲调,元人也将它们列入乐府之中,如周德清在《中原音韵》中 所列出的四十首"定格"乐府中,有三首为剧曲,即马致远《黄粱 梦》第一折【仙昌调·雁儿】"你有出世超凡神仙分"曲、《岳阳 楼》第一折【仙吕调・金盏儿】"据胡床"曲、郑光祖《王粲登楼》 第三折【中吕调·迎仙客】"雕檐红日低"曲,这几首剧曲皆具有

语言俊丽,句式、字声合律的特征,如马致远的《岳阳楼》第一折 【仙吕调·金盏儿】曲:

据胡床,对潇湘,黄鹤送酒仙人唱,主人无量醉何妨?若卷帘邀皓月,胜开宴出红妆。但一樽留墨客, 是两处梦黄粱。

周德清在曲后评曰:

此是《岳阳楼》头折中词也。妙在七字"黄鹤送酒仙人唱",俊语也,况"酒"字上声以转其音,务头在其上。

从元人有关北曲分类的论述以及元人的北曲作品中,我们可以看到乐府北曲与俚歌北曲在语言风格与曲体上都有着不同的特征。在语言风格上,乐府北曲与俚歌北曲有着雅俗之别。乐府北曲要有文饰,不可用方言俗语,而俚歌北曲的语言俚俗无文饰。如元杨维桢《周月湖今乐府序》云:

夫词曲本古诗之流,既以"乐府"名编,则宜有风雅余韵在焉。苟专逐时变,就俗趋,不自知,其流于街谈市谚之陋,而不见夫锦脏绣腑之为懿也,则亦何取于今之乐府可被于弦竹者哉!

周德清《中原音韵》在论到乐府北曲与俚歌北曲的语言 区别时指出:"乐府、小令两途,乐府语可入小令,小令语不可 人乐府。"这里所谓的小令,便是指俚歌小令。如明王骥德 《曲律·论小令》指出:"周氏谓'乐府、小令两途,乐府语可入 小令,小令语不可入乐府'。未必其然。渠所谓小今,盖市井 所唱小曲也。"又《中原音韵》作词即乐府北曲"十法"之一的"造语"云:"可作:乐府语、经史语、天下通语。未造其语,先立其意;语意俱高为上。短章辞既简,意欲尽;长篇要腰腹饱满,首尾相救。造语必俊,用字必熟,太文则迂,不文则俗;文而不文,俗而不俗。""不可作:俗语、蛮语、谑语、嗑语、市语、方语(各处乡谈也)、书生语(书之纸上,详解方晓,歌则莫知所云)、讥诮语(讽刺,古有之,不可直述,托一景,托一物可也)。"

而俚歌北曲的语言则俚俗无文采,如周德清指出:"构肆语,不必要上纸,但只要好听,俗语、谑语、市语皆可。前辈云:'街市小令唱尖新茜意'、'成文章曰乐府'是也。"①周德清所谓的"构肆语",也就是民间艺人在街市构栏中所演唱的俚歌小令、套数及剧曲等俚歌北曲所用的语言,因在构栏中观听的皆为下层民众,民间艺人在演唱这些曲调时,只要动听,语言能为下层观众理解,故多用俗语、市语、谑语。周德清还列举了一个用市语、俗语作俚歌小令的事例:

张打油语:吉安龙泉县水淹米仓,有于志能号无心者,欲县官利塞其口,作【水仙子】示人,自谓得意,末句云:"早难道水米无交。"观其全集,自名之曰乐府,悉皆此类。士大夫评之曰:"此乃张打油乞化出门语也,敢曰乐府?"作者当以为戒。②

作为一种音乐文体, 乐府北曲与俚歌北曲的分野, 主要体现在曲体上。在曲体上, 乐府北曲为律曲, 句式、字声皆须合律。如周德清提出, 乐府之语, 不仅"要耸观, 又耸听, 格调高",

① 元周德清《中原音韵·正语作词起例》、《中国古典戏曲论著集成》第一册,第 232 页。

② 同上,第233页。

而且还要"音律好,衬字无,平仄稳"。① 杨维桢也认为,作为乐府,须文律兼美,他在《周月湖今乐府序》中指出:

士大夫以今乐府鸣者,奇巧莫如关汉卿、庾吉甫、杨淡斋、卢疏斋,秦爽则有如冯海栗、滕玉霄,蕴藉则有如贯酸斋、马昂父。其体裁各异,而宫商相宣,皆可被于弦竹者也。继起者不可枚举,往往泥文采而失音节,谐音节者亏文才,兼之者实难也。

而俚歌北曲则不合律,即使合律,也是偶然相合,非有意遵 循曲律而作。

乐府北曲与俚歌北曲在曲体上的区别,一是体现在曲调的句式上,乐府北曲句式相对稳定,无衬字,而俚歌北曲句式不定,可加衬字。如周德清《中原音韵·自序》云:

青原萧存存,博学,工于文词,每病今之乐府有遵 音调作者,有增衬字作者。……有板行逢双不对,衬 字尤多,文律俱谬,而指时贤作者;有韵脚用平上去, 不一一,云"也唱得"者;有句中用入声,不能歌者;有 歌其字,音非其字者,令人无所守。

又在《中原音韵·作词十法》"用字"一法中指出:

用字,切不可用……衬垫字。套数中可摘为乐府者能几?每调多则无十二三句,每句七字而止,却用衬字加倍,则刺眼矣。倘有人作出协音俊语,无此节

① 元周德清《中原音韵·正语作词起例》、《中国古典戏曲论著集成》第一册,第 232 页。

病,我不及矣。紧戒勿言。妄乱板行,【塞鸿秋】末句 本七字,有云"今日个病恹恹刚写下两个相思字",却 十四字矣。此何等句法,而又托名于时贤,没兴遭此 诮谤,无为雪冤者。

元芝庵在《唱论》中也指出,唱乐府不能添加衬字,如曰:

凡添字节病:则他,兀那,是他家,俺子道,我不 见, 兀的, 不呢; 一条了, 唇撒了, 一片了, 团圉了, 破孩 了,茄子了。

所谓"添字节",也就是后世曲律家们所说的"衬字"。如同 是【沉醉东风】曲,白朴所作的无衬字的乐府小令《渔夫》与无名 氏有衬字的俚歌小令《僧犯奸得马表背救》,两者句式大异,现 将两者比勘如下:

乐府小令	俚歌小令
白朴《渔夫》	无名氏《僧犯奸得马表背救》
【沉醉东风】黄芦岸白苹渡口,绿杨 堤红蓼滩头。虽无刎颈交,却有忘 机友。点秋江白鹭沙鸥。傲杀人 间万户侯,不识字烟波钓叟。	【沉醉东风】对人前敲禅板谈经说法,背地里跳墙头恋酒贪花。你虽是千般智量高,他又早十面埋伏下。吓的他赤条条东躲西扒。这耳朵今番轮到他,亏了个救命王菩萨姓马。

两者虽皆为七句,但每句的字数有较大的出入。

又如同样是套曲,乐府套曲句式稳定,无衬字,而俚歌套曲 多衬字,句式多变,如同是【正宫·端正好】套曲:

【滚绣球】黄芦岸似锦铺,白萍渡如雪 模。野鸥闲自来自去,暮云闲或转或 舒。日已无,月渐出。映蟾光满川修 竹,助风声两岸黄芦。收纶罢钓寻归 路,酒美鱼鲜乐有馀,此乐谁如!

【倘秀才】睡时节把扁舟来缆住,觉来 也又流在芦花浅处,荡荡悠悠无所 拘。市朝远,故人疏,有樵夫作伴侣。 【脱布衫】雨才过山色模糊,月初升桂 影扶疏。恰离了聚野猿白云洞口,早 来到散清风绿阴深处。

【醉太平】相逢的伴侣,岂问个贤愚? 人间开口笑樵渔,会谈今论古。放怀 讲会诗中句,忘忧饮会杯中趣,清闲 钓会水中鱼,俺两个心足来意足。

【尾声】樵夫别我山中去,我离樵夫水 上居。来日相逢共一处,旋取香醪旋 打鱼。散诞逍遥看古书,问甚么谁是 谁非,俺两个慢慢的数。

【正宮・端正好】本是对美甘甘锦堂 欢,生纽做愁切切阳关怨。恰离了莺 花寨,早来到野水平川。急前前千里 把程途践,景萧萧官写在帏屏面。

【滚绣球】动羁怀的是淅零零暮雨, 恼 人肠的是迟迟春昼暄。感离情的是 娇滴滴弄喉舌啼莺语燕,舞飘飘乱纷 纷柳絮飞绵。叹浮生的是草萋萋际 碧天,绿茸茸柳带烟。流尽年光的是 兀良响潺潺碧澄澄皱玻璃江如练,断 送行人的是忔登登鞭羸马行色凄然。 猛想起醉醺醺昨宵欢会知多少,陡恁 的冷清清今日凄凉有万千,情默默 无言。

【倘秀才】莫不是黄司理缘薄分浅,多 管是双通叔时乖运蹇。小卿你再不 向秦楼动管弦。彩鸾回舞镜,青鸟里 衔笺,兀良不远。

【脱布衫】不行动则管里熬煎,休停待 莫得俄延。侧着耳听沉沉半晌,吓得 我那胆寒心战。

【醉太平】原来是昏鸦噪暮天,落雁叫 沙边,猛听得隔江人唤渡头船。啼红 的是杜鹃,我则见扑簌簌泪湿残妆 面,将风流秀士莫留恋。生忔察拆散 了并头莲,则为他多情的业氛。

【尾】三杯别酒肝肠断,一曲《阳关》离 恨添。我上车儿倦向前,他上雕鞍懒 赠鞭。比各无言两泪涟,各办坚心石 也穿。两处相思情意牵,遥望见车儿 渐渐的远。

二是体现在字声的搭配上,乐府北曲平仄合律,而俚歌北 曲字声的搭配无规范。如同样是【商调·梧叶儿】,关汉卿的乐 府小令与无名氏的俚歌小令不仅句式不同,而且平仄搭配皆

北 曲 曲 体 的 沿 革 与 流 变

异,而前者合律,后者则不合律。如: 关汉卿【梧叶儿】《别情》:

> 别离易,相见难,何处锁雕鞍? 平平去 平去平 平去上平平 春将去,人未还,这其间,殃及杀愁眉泪眼。 平平去 平去平 去平平 平平去平平去上

无名氏【梧叶儿】《嘲谎人》:

东村里鸡生凤,南庄上马变牛。 平平上平平去 平平上上去平 六月里裹皮裳,瓦垄上宜栽树,阳沟里好驾舟。 去去上上平平 上上上平平去 平平上上去平 瓮来大肉馒头,俺家的茄子大如斗。 去平去平平 上平上平平去平上

关汉卿的【梧叶儿】平仄皆合律,而无名氏所作的【梧叶儿】 平仄多不合律,如"上马"、"里裹"、"里好"皆两上声字连用,"瓦垄上"则三上声字连用。

三是体现在演唱方式上, 乐府北曲采用的是依字传腔的方式演唱的, 如周德清在《中原音韵·后序》中说到当时与友人琐非复初一起听歌妓演唱乐府北曲的情形时说:

泰定甲子秋,予既作《中原音韵》并《起例》以遗青原萧存存,未几,访西域友人琐非复初——读书是邦——同志罗宗信见饷,携东山之妓,开北海之樽,英才若云,文笔如槊。复初举杯,讴者歌乐府【四块玉】,至"彩扇歌,青楼饮",宗信止其音而谓予曰:"'彩'字

对'青'字,而歌'青'字为'晴'。吾揣其音,此字合用平声,必欲扬其音,而'青'字乃抑之,非也。畴昔尝闻萧存存言,君所着《中原音韵》,乃正语作词之法,以别阴、阳字义,其斯之谓欤?细详其调,非歌者之责也。"予因大笑,越其席,捋其须而言曰:"信哉,吉之多士,而君又士之俊者也!尝游江海,歌台舞榭,观其称豪杰者,非富即贵耳,然能正其语之差,顾其曲之误,而以才动之之者,鲜矣哉!"

又冯子振【黑漆弩】曲前序云:

白无咎有【鹦鹉曲】云:"侬家鹦鹉洲边住……。" 余壬寅岁留上京,有北京伶妇御园秀之属相从风雪中,恨此曲无续之者。且谓前后多炙士大夫,拘于韵度,如第一个"父"字便难下语。又"甚也有安排我处","甚"字必须去声字,"我"字必须上声字,音律始谐,不然不可歌。此一节又难下语。诸公举酒,索余和之,以汴、吴、上都、天京风景试续之。

由于乐府北曲采用依字传腔的方式演唱,故曲家十分重视字声与唱腔的关系,元芝庵《唱论》提出,唱曲须"字真,句笃,依腔贴调"。周德清在《中原音韵·序》中也指出,作家要按律填词作曲,演唱者才能按曲文字声定腔演唱,如云:

不思前辈某字、某韵必用某声,却云"也唱得",乃 文过之词,非作者之言也。平而仄,仄而平,上、去而去、上,上、上而上、去者,谚云"钮折嗓子"是也,其如 歌姬之喉咽何?入声于句中不能歌者,不知入声作平 声也;歌其字,音非其字者,合用阴而阳,阳而阴也。 此皆用尽自己心,徒快一时意,不能传久,深可哂哉! 深可怜哉!惜无有以训之者!予甚欲为订砭之文以 正其语,便其作,而使成乐府。

也因为乐府北曲采用依字传腔的方式演唱,故严分字声,统一用中州音演唱,而俚歌北曲对字音没有严格的要求,故没有标准统一的语音。也正因为此,元人所作的乐府北曲的用韵,皆能守中原之音,如周德清所说的:"自关、郑、白、马一新制作,韵共守自然之音,字能通天下之语。"故周德清在编选《中原音韵》的韵谱部分时,只取乐府北曲所用的韵字,而不取剧曲所用的韵字。《中原音韵》确立了以十九个韵部为特征的"中原音韵"韵系,并且按字声将每一韵部中的韵字分为阴平、阳平、上声、去声四声,其目的就是为曲唱"依字传腔"建立正确的声韵基础。

而俚歌北曲因是随着弦乐器的伴奏,用近于说话的节奏与旋律来演唱,其所唱曲调的旋律有很大的随意性,故不必严分字声,所唱之字与其字声不合,如明沈宠绥《度曲须知·弦索题评》谓民间艺人在演唱俚歌北曲时,只顾"口中袅娜,指下圆熟,固令听者色飞,然未免巧于弹头而疏于字面,如'碧云天'曲中'庄园'之'庄'字,与'望蒲东'曲中'侍妾'之'侍'字,'梵王宫'曲中'金磬'之'磬'字,及'多愁多病'之'病'字,'晚风寒峭'曲中'花枝低亚'之'亚'字,本皆去声,反以上声收之。此等讹音,未遑枚举"。也正因为此,元人剧曲的用韵,若按《中原音韵》所列的韵部来检验,则多有不合之处,如:

关汉卿《拜月亭》第四折【双调·庆东原】曲:贵(齐微)、缘(先天)、愿(先天)、年(先天)、员(先天)、权(先天)、嫌(廉纤)、羡(先天)——齐微、先天、廉纤混押。

《绯衣梦》第一折【仙吕·赚煞】曲:慢(寒山)、晚(寒山)、眼(寒山)、栏(寒山)、间(先天)、然(先天)、盼(寒山)、惮(寒山)、惯(寒山)、山(寒山)——寒山、先天混押。

马致远《汉宫秋》第四折【中吕・随煞】曲:宮(东钟)、城(庚 青)、病(庚青)、省(庚青)——东钟、庚青混押。

《任风子》第一折【混江龙】曲:宴(先天)、川(先天)、肩(先 天)、莲(先天)、前(先天)、厌(廉纤)、言(先天)、咽(先天)、千(先 天)——先天(开口)、廉纤(闭口)混押。

王实甫《西厢记》第一本第一折楔子【仙吕·赏花时】曲:终 (东钟)、穷(东 钟)、宮(东 钟)、陵(庚 青)、冢(东 钟)、红(东 钟)——东钟、庚青混押。

同上第一折【仙昌・赚煞】曲:穿(先天)、咽(先天)、染(廉 纤)、转(先天)、牵(先天)、轩(先天)、妍(先天)、圆(先天)、前(先 天)、见(先天)、源(先天)——先天(开口)、廉纤(闭口)混押。

同上第三本第四折【越调•鬼三台】曲:啉(侵寻)、吞(侵 寻)、林(侵寻)、音(侵寻)、禀(庚青)、针(侵寻)、禁(侵寻)、心(侵 寻);同上【秃厮儿】曲:衾(侵寻)、琴(侵寻)、寝(侵寻)、兢(庚 青)、音(侵寻)——侵寻(闭口)、庚青(开口)混押。

台湾丁原基先生在《元杂剧韵检》中对现存的 161 种元曲杂 剧的用韵情况作了调查,指出:"依《中原音韵》为标准,元曲杂 剧中犯韵作品共五十六种。中以真文、庚青混淆互叶者最多, 计廿六条;次为寒山、先天十三条;先天、廉纤十二条;齐微、鱼 模十一条;支思、齐微十条;东钟、庚青与鱼模、歌戈各七条。它 如皆来、车遮、真文、侵寻、先天、桓欢、监咸、寒山等韵,皆见互 叶之情形。"

在节奏上, 乐府北曲与俚歌北曲也有很大的不同。 乐府北 曲板位固定,"其力在板",故不能多加衬字,字少声多,节奏舒 缓。也正是因为字少声多,故在演唱时,需将单音节的字分成 字头、字腹、字尾三部分来唱,以与缓长的腔格(旋律)相配合, 故当时将这种演唱方式称之为"磨调",如魏良辅《南词引正》谓 唱北曲"有磨调、弦索调","磨调",就是乐府北曲的唱法,而"弦 索调",就是俚歌北曲的唱法。

俚歌北曲则依伴奏的弦乐而定,无固定的板位,即所谓的"随心令"。由于板位不固定,故可以多加衬字,字多声少,节奏急促。如明沈宠绥在《度曲须知·弦索题评》中谓艺人在演唱"弦索调"即俚歌北曲时,"烦弦促调,往往不及收音,早已过字交腔,所谓完好字面,十鲜二三"。

明李开先《西野春游词序》在论述南曲、乐府北曲与俚歌北 曲在演唱风格上的区别时指出:"音多字少为南词,音字相半为 北词,字多音少为院本。"可见,乐府北曲虽与南曲相比,音少字 多,但与俚歌北曲(院本)相比,则音多字少,更接近南曲。明人 在谈北曲与南曲在演唱风格上区别时,都以为南曲重板,字少 腔多;而北曲重弦,字多腔少。如明王世贞《曲藻》云:"凡曲,北 字多而调促,促处见筋;南字少而调缓,缓处见眼。北则辞情多 而声情少,南则辞情少而声情多。北力在弦,南力在板。北宜 和歌,南宜独奏。北气易粗,南气易弱。"其实,前人的这一论述 是十分片面的,他们所说的北曲,实是用弦索伴奏的俚歌北曲, 而乐府北曲,与南曲一样,也具有重板、字少腔多的特征。

二、北曲曲体形成的渊源

元代乐府北曲与俚歌北曲在曲体上的分野,其渊源实承自 宋代词的分流与变异。

词兴于隋唐,起于民间。到了晚唐五代,随着文人学士参与词的创作,便分流为民间词与文人词两大类。而进入宋代后,在文人词成为两宋词坛的主流的同时,民间词仍在民间流行,在现存的两万多首宋词中,虽然民间词甚少,但现存的宋词并非宋词的全部,在宋代民间词应该与文人词一样,数量是很多的,只是由于文人以民间词粗俗,不合律,而不予记载保存,故使得民间词大量散佚。而词在民间发展的一路,仍保持着唐代曲子与教坊曲的非律词的特色,语言质朴通俗,句式、字声既有相对的稳定性,又有一定的灵活性。尤其是两宋时期为了话

应新兴市民阶层娱乐的需要,说唱技艺十分兴盛,而在这些说唱技艺中,唱的部分多为民间俗词。如宋代的说话艺人为了丰富表演手段,吸引听众,常在讲说的过程中插入一些词调,而说话艺人所采用的词调大多是流行于民间的俗词,如宋无名氏《柳耆卿诗酒玩江楼记》话本中的【西江月】词:

师师媚容艳质,香香与我情多,冬冬与我煞脾和,独自窝盘三个。撰字苍王未肯,权将"好"字停那。如今意下待如何,"姦"字中间着我。

这些词多由民间口头语写成,且句式、平仄、韵脚不合律处甚多。民间艺人创作这些词,只是顺口可歌而已。故民间词也得以在民间广为传唱。如宋代词学家沈义父《乐府指迷·可歌之词》云:

前辈好词甚多,往往不协律腔,所以无人唱。如秦楼楚馆所歌之词,多是教坊乐工及闹井做赚人所作,只缘音律不差,故多唱之。求其下语用字,全不可读。甚至咏月却说雨,咏春却说秋,如【花心动】一词,人目之为一年景。又一词之中,颠倒重复。如【曲游春】云"脸薄难藏泪",过云"哭得浑无气力",结又云"满袖啼红",如此甚多,乃大病也。

在此沈义父所谓的"律腔"与"音律",并非指词学家编撰的词谱所规定的句式、平仄、用韵等格律,而是指词调之"腔",即旋律。由于这些民间词是因乐配词,依腔度词的,即所唱之词与该词调的"腔"相谐,故尽管句式、平仄、用韵等不合律,且文辞粗俗,但仍顺口可歌,"多唱之"。反之,那些文人所作的词,虽然严守句式、平仄、用韵等格律,且文辞高雅,但由于与该词

调之"腔"不协,故"无人唱"。

词在宋代除了仍按文人词与民间词两途发展流传外,在形 式上也出现了一些变异,一是发展了长调慢词,如宋吴曾《能改 斋漫录》云:"词自南唐以来,但有小令。其慢词起自仁宗朝,中 原息兵,汴京繁庶,歌台舞榭,竞赌新声。耆卿失意无聊,流连 坊曲,遂尽收俚俗语言,编入词中,以便伎人传唱。一时动听, 散布四方。其后东坡、少游、山谷辈相继有作,慢词遂盛。"二是 发展了联章体词的形式。联章体词在唐代就已出现,如在敦煌 曲子词中,有以五首【五更转】曲分咏五更之事,用十二首【十二 时】曲分咏一天十二个时辰。其中《兵要望江南》联章体词,长 达 700 多首。但唐代的联章体词一是形式只有定格联章体一 种,即只是同一首曲子相联成章;二是文人尚未参与联章体词 的写作。在宋代,无论在规模上,还是在形式上,都有了较大的 发展,而且文人也参与了联章体词的创作。在宋代的联章体词 中,文人所作的联章体词与民间艺人所作的联章体词除了在语 言风格上有着雅俗之别外,在词体形式上,也有着很大的差异。 文人所作的联章体词,几乎全为定格联章体,用同一首词调反 复歌咏故事或抒情,宋代文人采用的联章体词主要有两种形 式,一种是鼓子词,如欧阳修分别作有【采桑子】十一首,咏叙颖 州西湖的景物,十二首【渔家傲】歌咏十二月景物,再如洪话作 有【生查子】十四首,咏叙盘洲一年之景物,又如赵今畤的【商 调・蝶恋花】鼓子词,用十二首【蝶恋花】词咏叙《会真记》的故 事;另一种是转踏,其形式是用一首诗一首词相间排列,咏叙故 事,如宋王灼《碧鸡漫志》载:"世有【般涉调·拂霓裳】曲,因石 曼卿取作转踏,述开元天宝旧事。曼卿云:'本是月宫之音,翻 作人间之曲。'"【般涉调·拂霓裳】曲本为唐代开元、天宝年间 宫中所唱之曲,石曼卿用此曲作联章体的转踏。而宋代文人所 作的转踏多为《调笑转踏》,即所唱的词调用【调笑令】词,如郑 仅、晁补之、秦观、毛滂皆作有《调笑转踏》。 从这些文人所作的 联章体词来看,其所用的词调皆为律词,句式、平仄搭配,皆合律依腔。如欧阳修的【采桑子】鼓子词所用的十一首【采桑子】词,每首词调的句式、平仄皆相同。在宋代文人所作的联章体词中,只有杨万里的《归去归来词》,是异曲联章体词,但其所用的词调,也皆为律词,句式固定,平仄合律。

在宋代,民间艺人所作的联章体词十分流行,在当时的说 唱技艺中,唱的部分多采用了联章体词的形式。与文人的联章 体词相比,民间艺人所作的联章体词不仅数量多,而且形式十 分丰富,除了同调相联的联章体词如鼓子词外,多为异调相联 的联章体词,如诸宫调、唱赚便是两种联缀不同的词(曲)调来 说唱故事的说唱技艺。诸宫调产生于北宋,如宋王灼《碧鸡漫 志》卷二载:"熙丰、元祐间,……泽州孔三传者,首创诸宫调古 传,士大夫皆能诵之。"南宋灌圃耐得翁《都城纪胜》"瓦舍众伎" 条也记载了当时杭州瓦舍表演技艺中诸宫调的表演情形,如 云:"诸宫调本京师孔三传编撰,传奇、灵怪,人曲说唱。"南宋吴 自牧《梦粱录》卷二十"妓乐"条也载:"说唱诸宫调,昨汴京有孔 三传编成传奇、灵怪,入曲说唱。今杭城有女流熊保保及后辈 女童皆效此,说唱亦精,于上鼓板无二也。"又南宋周密《武林旧 事》卷六"诸色伎艺人"条中记载当时杭州说唱诸宫调的艺人有 高郎妇、黄淑卿、王双莲、袁太道等四人。卷十"官本杂剧段数" 中载有《诸宫调霸王》、《诸宫调卦册儿》两目。

唱赚也是产生于北宋时期的一种说唱技艺,相传为北宋时张五牛所创立,如《都城纪胜》"瓦舍众伎"条载.

唱縣在京师日,有缠令、缠达:有引子、尾声者为缠令,引子后只以两腔互迎循环间用者为缠达。中兴后,张五牛大夫因听动鼓板中有四片【太平令】,或赚鼓板(即今拍板大筛扬处是也),遂撰为【赚】。赚者,误赚之义也,令人正堪美听,不觉已至尾声,是不官为

片序也。今又有"覆赚",又且变花前月下之情及铁骑之类。凡赚最难,以其兼慢曲、曲破、嘌唱、耍令、番曲、叫声诸家腔谱也。

《梦粱录》也载:

唱賺在京时,只有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令;引子后只有两腔迎互循环,间有缠达。

南宋陈元靓《事林广记》"遏云要诀"中还收录了一套《圆里圆赚》,共由九支曲调组成,排列如下:

【紫苏丸】—【缕缕金】—【好孩儿】—【大夫娘】—【好孩儿】—【熊】—【越恁好】—【鹘打兔】—【尾声】。

在这一套曲中,首曲【紫苏丸】为中吕引子,最后以【尾声】 作结,因此,这是一套缠令的组合形式。

民间艺人所作的联章体词与文人的联章体词无论在语言 风格上,还是在词体上,都有着很大的差异。在语言风格上,两 者有文采与俚俗之别,文人所作的联章体词与他们所作的其他 词作一样,语言文采典雅,文学性强,而民间艺人所作的联章体 词多用市语俚语,俚俗粗率。如沈义夫《乐府指迷》谓文人所作 的词"下字欲其雅,不雅则近乎缠令之体"。张炎《词源》卷下 《赋情》也云:"簸弄风月,陶写性情,词婉于使用。盖声出莺吭 燕舌间,稍近乎情可也。若邻乎郑卫,与缠令何异也?"

在词体上,民间艺人所作的联章体词多不合律,词调的句式不定,字声搭配不合律。如《事林广记》"遏云要诀"所收的《圆里圆赚》中的【紫苏丸】曲:

相逢闲暇时,有闲的打唤瞒儿。呵喝啰声嗽道赚厮。俺嗏,欢喜才下脚,须知和美。试问伊家有甚夹

气,又管甚官场侧背。算人间落花流水。

此曲多用口语俗语写成,曲文平仄不律,正衬不分。尤其是诸宫调,因采用了弦索伴奏,无固定节奏,故在词体上出现了较大的变异。虽然北宋时期的诸宫调已失传,但从前人记载及金代无名氏的《刘知远诸宫调》与董解元《西厢记诸宫调》来看,其所用的词(曲)调无定格,每首词(曲)的句数不定,每句的字数也不定,可增减。如《西厢记诸宫调》卷一前后相连的两支【赏花时】与【尾声】曲,前后句式、平仄皆异,比较如下.

【仙吕调·赏花时】西洛张生多俊雅,不在古人之下。苦爱诗书,素闲琴画。德行文章没包弹,绰有赋名诗价。选甚嘲风咏月,辩阮分茶。平日春闱较才艺,策名屡获科甲。家业雕零,倦客京华,收拾琴书访先觉。区区四海游学,一年多半,身在天涯。(16 句)

【尾】爱寂寥,耽潇洒,身到处他便为家,似当年未遇的 狂司马。(4句)

【仙吕调·赏花时】芳草茸茸去路遥,八百里地秦川春色早,花木秀芳郊。蒲州近也,景物堪描。西有黄河东华岳,乳口敌楼没兴高,仿佛来到云霄。黄流滚滚,时复起风涛。(10句)

【尾】东风两岸绿杨摇,马头西接着长安道。正是黄河津要,用寸金竹索,缆着浮桥。(4句)

由于每一首词(曲)调的旋律、节奏无定,因此,只是以韵为纲,一方面增加韵位,来加强前后曲句间的联系,使整支曲调的旋律既流畅顺口,又完整统一;另一方面,通过韵来确定所唱曲调的声情,如在《西厢记诸宫调》中,凡是情节发生变化时,就会变换用韵,并在变换韵部的首曲曲调前标明宫调名,以与前后

采用不同韵部的曲调相区别。如卷一的一段说唱:

曲调及韵部	说唱内容
【仙昌调・赏花时】(家麻韵) 【尾】(家麻)	介绍张生的出身与生平
【仙昌调・赏花时】(萧豪韵) 【尾】(萧豪韵)	张生前往蒲州游学,来到黄河岸边。
【仙呂调・醉落魄】(家麻韵)	张生来到蒲州,寻找旅店住下。
【黄钟调・侍香金童】(鱼模韵) 【尾】(鱼模韵)	张生欲外出散闷,问店伙计有何景物可看。
【高平调・木兰花】(歌戈韵)	店伙计向张生介绍普救寺的情形。
【仙昌调・醉落魄】(齐微韵) 【尾】(齐微韵)	张生来到普救寺游览。
【商调・玉抱肚】(尤侯韵) 【尾】(尤侯韵)	张生进入寺内,介绍寺中景色。
【双调・文如锦】(齐微韵) 【尾】(齐微韵)	张生转过回廊,来到寺后游览。
【仙呂调・点绛唇缠】(先天韵) 【风吹荷叶】(先天韵) 【醉奚婆】(先天韵) 【尾】(先天韵)	张生与莺莺相遇。

由上可见,凡是所说唱的情节有了转变,所用的韵也相应 地改换,并在改换曲韵的曲调名前注上宫调名,加以区别。即 使相连的曲调属于同一宫调,但由于所说唱的情节与曲韵不 同,故仍须改换曲韵,各曲前也仍要标上宫调名,以示区别,如 首两组的【仙吕调·赏花时】与【尾】。

宋代文人词与民间词的分流与变异,直接对元代的北曲产生了影响。元代,蒙古统治者的金戈铁马,虽然对当时的政治、社会制度造成了冲击,但兴盛于两宋时期的词并没有因此而中断其发展的进程。相对于以中原文化为代表的汉族文化来说,

元代蒙古族的文化是幼稚的,既不能与汉族文化抗衡,更不可能取而代之。而且作为渊源深厚的汉族文化来说,有着包容与兼并外来文化的能力。同样在文学创作上,汉族原有的文学样式并没有因元蒙统治者的入主中原而改变,词仍是这一时期的主流样式。因此,当元蒙统治者人主中原以后,不仅汉族文人仍从事原来的文体创作,而且外族文人(包括蒙古人、色目人)也为高度发达的汉族文化所同化,从事主流文学的创作。也正因为此,兴盛于两宋时期的词,仍在元代流传,而元代的乐府北曲与俚歌北曲,便是宋词(包括文人词与民间词)的延伸与流变。

在元代,当时的文人已经认为乐府北曲承自宋代的文人词,如元陶宗仪《南村辍耕录》云:

金季国初, 乐府犹宋词之流, 传奇犹宋戏曲之变, 世谓之杂剧。

又如贯云石在为杨朝英选编的散曲集《阳春白雪》所作的序中,不仅称文人所作的散曲为词,而且将曲家与宋代词人相提并论,如云:

盖士尝云:东坡之后,便到稼轩,兹评甚矣。然而北来徐子芳滑雅,杨西庵平熟,已有知者。近代疏斋媚妩,如仙女寻春,自然笑傲;冯海粟豪辣,灏烂不断,古今心事,又与疏斋翁不可同舌共谈;关汉卿、废吉甫造语妖娇,却如小女临杯,使人不忍对殢。仆幼学词,辄知深度如此。年来职史稍稍遐顿,不能追前数士,愧已。淡斋杨朝英选词百家,谓《阳春白雪》,征仆为之引。吁!阳春白雪久亡音响,评中数士之词,岂非阳春白雪也耶?

在这篇序中,贯云石视当时文人所作的散曲与宋代的词为同一种文体,两者是一脉相承的,如徐子芳、杨西庵、卢疏斋、冯海粟、关汉卿、庾吉甫等曲家皆是自东坡以后所出现的词家,他们所作的曲,也与宋代苏轼、辛弃疾的词一样,皆是阳春白雪,只是风格不同而已。

而从元代文人所作的乐府北曲来看,不仅在语言风格上,与宋代文人词有着相同之处,而且在曲体上,也与文人词有着共同的特征,即皆为律曲(词),尤其是一些词与曲共有的曲调,分别不出是词还是曲,如张可久所作的【仙吕·太常引】曲与辛弃疾所作的【太常引】词:

张可久《姑苏台赏雪》	辛弃疾《建康中秋夜为吕叔潜赋》
断流水洗凝脂,早起索吟诗。 何处觅西施?垂杨柳萧萧鬓丝。 银匙藻井,粉香梅圃,万瓦玉参差。 一曲乐天词,富贵似吴王在时。	一轮秋影转金波,飞镜又重磨。把酒问姮娥,被白发欺人奈何?乘风好去,长空万里,直下看山河。斫去桂婆娑,人道是清光更多。

张可久另还作有三首【太常引】曲, 句格与平仄皆与词体同, 也正因为两者实难区分, 故后人将《乐府小云》、《黄山西楼》、《永嘉林熙翁城南旧院》等三首收入《全金元词》中。

又如清杜文澜编选的《词律补遗》中,选收了许多元人的乐府小令作为词调的范例,如选收白朴的【木笪】"海棠初雨歇"曲,曲后注云:"此元人套数乐府,以其犹宋词体制,采之。调见《乐府浑成集》。"又选收张可久【庆宣和】"云影天光乍有"曲,曲下也注云:"此元人小令,亦名叶儿乐府,即元曲所自始也。调见元张可久《小山乐府》。"

而元人之所以用"乐府"一词来命名出于文人之手、有文饰的小令、套数,正是为了强调其与前代文人所作的诗词的承继关系。如元邓子晋《太平乐府序》云:

乐府本乎诗也,三百篇之变,至于五言,有乐府,有五言,有歌,有曲,为诗之别名矣。及乎制曲以腔,音调滋巧,甚而曲犯杂出,好事者改曲之名曰词以重之,而有诗词之分矣。今中州小令、套数之曲,人目之曰乐府,亦以重其名也。举世所尚,辞意争新,是又词之一变,而去诗逾远矣。虽然,古人作诗,歌之以奏乐而八音诣,神人和。今诗无复论矣。乐府调声按律,务合音节,盖犹有歌诗之遗意焉。……是编首采海粟所和白仁甫【黑漆弩】为之始,盖嘉其句按四声,字字不苟,辞壮而丽,不淫不伤。淡斋删存之意,亦知乐府之所本欤,遂为之序。

可见,元人之所以称当时文人所作的"中州小令、套数"为 "乐府",一是"重其名",以显示其"出身"之高雅,;二是因其语 俊合律,与前代文人所作的律诗、律词相同,以表明其对前代文 人诗尤其是宋代文人词的传统的确认与继承。

从乐府北曲的作者身份来看,也确多为文人学士,尤其是元初的一些曲家,多为名公学士,而且只作乐府小令或套数,不作杂剧。如元钟嗣成《录鬼簿》卷上"前辈已死名公有乐府行于世者"项下所排列的曲家,除因其首创而被排列在首的《西厢记诸宫调》的作者董解元以外,都是名公学士,如:

杜善夫散人 王和卿学士 胡紫山宣慰 马彦良都事 白无咎学士 冯海粟待制 卢疏斋学士 不忽木平章 荆汉臣参政 贯酸斋学士 商政叔学士 张子益平章 陈草庵中丞 刘中庵承旨 阎彦举学士 徐子方宪使 张九元帅 张梦符宪使 太保刘公秉忠 阎仲章学士 盍志学士

陈国宝宪使 赵子昂承旨 滕玉霄应举

杨西庵参政 姚牧庵中丞 史中丞

邓玉宾同知 曹光辅学士 张弘范宣慰

钟嗣成在罗列了这些名公曲家后,还特意指明:

右前辈公卿居要路者,皆高才重名,亦于乐府用心。盖文章政事,一代典型,乃平昔之所学,而歌曲辞章,由乎和顺积中,英华自然发外者也。自有乐章以来,得其名者止于如此。盖风流蕴藉,自天性中来,若夫村朴鄙陋,固不足道也。①

这说明,元初文人最早继承了宋代文人词的传统,作"乐府",而不屑于作俚歌。而这也正是北曲的散曲早于剧曲、剧曲产生于散曲之后的原因,即文人作乐府北曲在先,下层文人及民间艺人作俚歌北曲在后。

与元代的乐府北曲继承了宋代文人词的传统一样,元代的 俚歌北曲则继承了宋代民间词的传统。元代俚歌北曲中的套 数与剧曲,便是承自宋金时期的诸宫调,如《录鬼簿》将《西厢记 诸宫调》的作者董解元列在元代曲家之首,注曰:"金章宗时人, 以其创始,故列诸首。"明张羽《古本董解元西厢记序》也谓: "《西厢记》者,金董解元所著也。辞最古雅,为后世北曲之祖。 迨元,关汉卿、王实甫诸名家莫不宗焉。盖金元立国,并在幽燕 之区,去河洛不遥,而音韵近之。故当此之时,北曲大行于世, 犹唐之有诗,宋之有词,各擅一时之圣,其势使然也。"从重解元 的身份来看,连名字也无,解元只是宋金时期对读书人的一种 泛称,故肯定不是名公,但因其为杂剧之始,而将他列之于元代

① 元钟嗣成《录鬼簿》卷上,《中国古典戏曲论著集成》第二册,第104页。

曲家之首。

从曲体上来看, 俚歌散套、剧曲与诸宫调、唱缠相同, 一是一套曲叶一个韵部, 每套曲只在首曲标明宫调名。二是所用的曲调多不合律, 句式、字声皆无定格, 句子、字数皆可增减。如王骥德《曲律·论衬字》云: "如散套【越恁好】'闹花深处'一曲, 纯是衬字, 无异缠令。"可见, 俚歌北曲多加衬字, 与缠令相同。

再从元代俚歌北曲的作者身份来看,也多为下层文人或无名氏。在前期的元曲作家中,关、马、郑、白四大家及王实甫,皆为下层文人,从他们的身份来看,既有文人的才华,但由于在当时被堵住了仕进的道路,流落民间,故又具有民间艺人的特征。也正因为此,他们虽也作一些乐府北曲,显示其文人本色,但仍以作俚歌小令、套数及杂剧为主。

另外,元代乐府北曲与俚歌北曲在演唱方式上的区别,也与宋代文人词与民间词不同的演唱方式有关。元代乐府北曲依字行腔的演唱方式是承自宋代文人词,宋代文人词改变了唐代曲子与教坊曲因乐配词、依腔度词的演唱形式,改用依字度腔的形式来歌唱,即按照字的四声来确定旋律,如姜夔《大乐议》云:"七音之协四声,各有自然之理。"正因为此,宋代词论家们一再强调作词须严守词律,如李清照在《词论》中提出:作词须"协音律"、"分平侧"、"辨清浊轻重"。张炎在《词源》中提出:"词之作必须合律。""按律制谱,以词定声。""不详一定不易之谱,则曰失律。"杨缵《作词五要》也谓作词要"择腔"、"择律"、"按谱"、"随律押韵"。

而且乐府北曲的"磨调"唱法,也来源于宋代文人词的演唱方式,如张炎《词源·讴曲旨要》云:"字少声多难过去,助以余音始绕梁。""若无含韵强抑扬,即为叫曲念曲矣。"可见宋代文人词的演唱也具有"字少声多"的特征,由于其旋律舒缓悠长,故演唱时须以"余音",即将字分成几个部分与缓慢的旋律相配。

俚歌北曲的演唱方式,则与宋代民间词中的诸宫调、唱赚等的演唱方式相同。宋代民间词也具有旋律简单,节奏急促,字多声少的特征。如张炎《词源》卷下《拍眼》云:

若唱法曲、大曲、慢曲,当以手拍,缠令则用拍板,嘌呤、诜唱、诸宫调则用手调儿,亦旧工耳。慢曲有大头曲、叠头曲,有打前拍、打后拍,拍有前九后十一,内有四艳拍。引、近则用六均拍。外有序子,与法曲散序、中序不同。法曲之序一片,正合均拍;俗传序子四片,其拍颇碎,故缠令多用之。绳以慢曲八均之拍不可,又非慢二急三拍与三台相类也。

"序子"节奏"颇碎",故缠令多用之,这说明缠令的节拍细碎急促,字多声少。又如清徐大椿《乐府传声·源流篇》载:"北曲如董之《西厢记》,仅可入弦索,不可以协箫管,其曲以顿挫节奏胜,词疾而板促。"

由上可见,元代乐府北曲与俚歌北曲在语言风格与曲体上的分野,也正是来自于宋代文人词与民间词的分野。

三、北曲的南移与南北曲合套、南北调合腔的产生

与词在元代的延伸与发展一样,元代的北曲也没有因朝代的更替而中断,在元代以后继续流传,只是发展的形式不同,其曲体也在流传的过程中及在与南曲的交流中发生了变异。

在北方产生北曲散曲与杂剧的同时,在南方的温州一带,也已经产生了南戏,并在南方各地广为流传,如在南宋时,产生于温州的南戏就已经流传到了杭州,元刘一清《钱塘遗事》载:"至戊辰(1268)、己巳(1269)间,《王焕》戏文盛行都下。"周德清《中原音韵》也载:"南宋都杭,吴兴与切邻,故其戏文如《乐昌分镜》等类,唱念呼吸,皆如约韵。"但当时由于南北政治、军事势

113

力的对立,南戏与北曲杂剧之间没有发生联系与交流,两者一南一北,各自以自己的方式发展与流传。到了元朝灭掉南宋后,原来活动在大都一带的北曲作家也纷纷随着元朝政治与军事势力的南下来到了南方,如元曲四大家中的关汉卿、马致远、白朴、郑光祖都在元朝统一全国后来到杭州。北曲作家的南下,也就把北曲带到了南方。如明代徐渭在《南词叙录》中指出:"元初,北方杂剧流入南徼,一时靡然向风,宋词遂绝,而南戏亦衰。"

随着北曲的南移,南北两种不同的曲调与戏曲形式得到了交流。在南北曲交流的过程中,既有作家的交流,又有艺人的交流。从作家的交流来看,南曲与北曲不同,在北曲南移之前,南戏的作者皆为民间艺人,文人尚未参与南曲的创作,故南曲只有剧曲,没有散曲。等到北曲南移后,南曲也出现了散曲,一方面,南方的文人受北方文人的影响,也作南曲散曲,另一方面,北方文人采用南曲作南曲散曲。如《拜月亭》的作者施惠作有《咏剑》散套,《琵琶记》的作者高明作有南散套【商调·二郎神】《秋怀》,杜仁杰作有北南合套曲【商调·集贤宾】《七夕》,王德信作有北南合套【南吕·四块玉】。南北曲作家的交流,也就使得南北曲在文体上出现了交流,如当时产生了南北曲合套这种新的曲调联套形式,即一支北(南)曲与一支南(北)曲相间排列,或在一套南(北)曲中插入几支北(南)曲。在现存的南北曲合套中,以元代杜仁杰的北南合套【北商调·集贤宾】《七夕》为最早,其曲调组合如下:

【北商调·集贤宾】(支思)—【南集贤宾】(支思)—【北凤鸾吟】(支思)—【南斗双鸡】(支思)—【北节节高】(支思)—【南耍鲍老】(支思)—【北四门子】(支思)—【南尾声】(支思) 另外,王实甫、贯云石、郑光祖等北曲作家也都作有南北合套曲。

在剧曲中,最早运用南北曲合套的是《永乐大典戏文三种》

之一的《宦门子弟错立身》,该剧第十二出所用的即为南北合套曲:

【北越调·斗鹌鹑】—【北紫花儿序】—【南四国朝】—【南驻云飞】—【前腔】—【前腔】—【前腔】—【北金蕉叶】—【北鬼三台】—【北调笑令】—【北圣药王】—【北麻郎儿】—【幺篇】—【北天净沙】—【北尾声】

另《小孙屠》第九出也用了一套南北合套曲:

【北新水令】(齐微)一【南风入松】(齐微)—【北折桂令】(齐微)—【南风人松】(齐微)—【北水仙子】(齐微)—【南犯衮】(齐微)—【北雁儿落】(齐微)—【南风人松】(齐微)—【北得胜令】(齐微)—【南风人松】(齐微)。

在南北曲作家之间交流的同时,南北曲的演唱者之间也产生了交流,而通过演唱者之间的交流,也使得南北曲在演唱方式上出现了交流,即出现了南北调合腔的演唱形式。据元钟嗣成《录鬼簿》(曹楝亭刊本)记载,这种新的演唱形式是由杭州人沈和创立的,如曰:"和,字和甫,杭州人。能词翰,善谈谑。天性风流,兼明音律。以南北调合腔,自和甫始。"所谓"南北调合腔",也就是在采用南北曲合套这种联套形式时,全套曲既可以用南曲的唱腔演唱,也可以用北曲的唱腔演唱。以前一般都认为沈和创立的只是文体上的南北曲合套,如果仅是指文体上的合套的话,并不始自沈和,早在沈和以前的杜仁杰、关汉卿等早期的元曲作家就已经有南北合套之作了。因此,"南北曲合套"与"南北调合腔"不是同一个概念,两者虽有联系,但其具体指义不同,一是就曲之文体而言,一是就曲之乐体而言的。

南北曲合套与南北调合腔的产生,这说明在元代统一全国,北曲南移后,南北曲之间产生了交流,而这一交流,是全方位的,即无论是乐府北曲,还是俚歌北曲,都与南曲产生了交流,但两者交流的方式有异,其中乐府北曲与南戏中的昆山腔融合,而俚歌北曲则与南戏中的弋阳、余姚诸腔合流。

四、乐府北曲与南戏昆山腔的融合

南曲的演唱形式与乐府北曲、俚歌北曲都不同,南戏的形成虽也受到了说唱艺术的影响,但它所采用的曲调,多是民间歌谣,如徐渭《南词叙录》云:"永嘉杂剧兴,则又即村坊小曲而为之。""其曲,则宋人词益以里巷歌谣。"民间歌谣是以依腔传字的形式来歌唱的,因此,南戏是采用依腔传字的形式传唱的,各地的民间艺人采用当地的方言土语来演唱具有同样旋律的曲调,也正因为此,南戏在流传过程中,出现了许多带有各地地方色彩的唱腔,如魏良辅《南词引正》云:

腔有数样,纷纭不类。各方凤气所限,有昆山、海盐、余姚、杭州、弋阳。

而南戏这种依腔传字、用方言演唱的方法,为文人学士所指斥, 如祝允明《猥谈》云:

数十年来,所谓南戏盛行,更为无端,于是声音大乱,……盖已略无音律、腔调。愚人蠢工,徇意更变,妄名"余姚腔"、"海盐腔"、"弋阳腔"、"昆山腔"之类。变易喉舌,趁逐抑扬,杜撰百端,真胡说也。若以被之管弦,必至失笑。

又《怀星堂集•重刻中原音韵序》云:

不幸又有南宋温州戏文之调,殆禽噪耳,其调果 在何处?

昆山是南戏的流行地,南戏四大唱腔之一的昆山腔就产生

在这里,但在元代,作为民间艺人剧唱的昆山腔,其演唱方式与 其他南戏唱腔一样,也是采用依腔传字、用方言土语演唱的,直 至明代嘉靖年间,作为剧唱的昆山腔仍是采用昆山当地的方言 土语演唱的,如徐渭《南词叙录》云:

今昆山以笛、管、笙、琵接节而唱南曲者,字虽不 应,颇相谐和,殊为可听,亦吴俗敏妙之事。

所谓"字虽不应",也就是说演员是用当地的方言土语来演唱的,这样当地的观众听起来是字与腔相应的,而外地的观众在观听时,曲调的旋律虽然没有改变,但字声与本地的方言土语不同了,故造成了字与腔不相应。由于是用乡音演唱,外地人听不懂,故直到明代嘉靖年间,作为剧唱的昆山腔其流行的范围还不大,"止行于吴中"一地①。

而对于这种依腔传字、用昆山方言演唱的的剧唱昆山腔,肯定不符合文人的审美情趣,得不到他们的喜欢。故当时文人学士在自娱唱酬时所采用的是为他们所喜欢并熟悉的依字传腔的演唱方式。如张炎《山中白云》卷五【满江红】词,词前有小序云:

韫玉,传奇惟吴中子弟为第一流,所谓识拍、道字、正声、清韵、不狂,俱得之矣。作平声【满江红】 赠之。

张炎是循王张俊的六世孙,生于宋理宗淳祐八年(1248), 他大部分时间生活在元代,因此,他所说的"传奇惟吴中子弟为 第一流",当是就当时吴中文人采用词唱的方式,即依腔传字的

① 明徐渭《南词叙录》、《中国古典戏曲论著集成》第三册,第 242 页。

方式演唱的传奇而言的,一是张炎既是著名的词作家,又是词论家,他熟悉宋代文人词的演唱方式,如他在《词源》中提出,词的演唱须"按律制谱,以词定声"。由于是依字定腔,故"词之作必须合律"。"不详一定不易之谱,则曰失律"。二是他所说的"识拍、道字、正声、清韵、不狂"等皆是依字传腔所必须具备的技巧。三是他在【满江红】词的词文中有云:"洗尽人间笙笛耳,赏音多向五侯家。"显然,观听吴中子弟唱曲的是上层人物,当然也包括文士阶层。四是包括韫玉在内的"吴中子弟",不是民间艺人,而是文人,因在元代称业余从事唱曲演戏的文人为"良家子弟"或"子弟",以与以演戏为职业的艺人相区别。如元赵家子弟"或"子弟",以与以演戏为职业的艺人相区别。如元赵家师云:"良家子弟所扮杂剧,谓之行家生活;娼优所扮者,谓之戾家把戏。"①关汉卿也谓:"子弟所扮,是我一家风月。"②显然,张炎所说的以韫玉为代表的吴中子弟所采用的演唱方式。

因此,就在作为剧唱的昆山腔在昆山产生并流行的同时,在上流社会与文人中间,也产生并流传着一种依字传腔的清唱的昆山腔,这种昆山腔是由元末顾坚等人创立的。如魏良辅在《南词引正》中谈到昆山腔的起源时曾指出:

元朝有顾坚者,虽离昆山三十里,居千墩,精于南辞,善作古赋。扩廓帖木儿闻其善歌,屡招不屈。与杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇为友。自号风月散人。其著有《陶真野集》十卷,《风月散人乐府》八卷行于世。善发南曲之奥,故国初有昆山腔之称。

① 明朱权《太和正音谱》卷上《杂剧十二科》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,第24页。

② 同上,第25页。

这里提到的顾坚、杨铁笛、顾阿瑛、倪元镇等人,皆是元代 乐府北曲家,杨铁笛,即杨维桢,字廉夫,善吹笛,故自号铁笛道 人。元泰定进士。著有《东维子集》、《铁崖古乐府》、《复古诗集》 等。顾阿瑛,即顾瑛,字仲瑛,一字德辉,著有《玉山名胜集》、 《制曲十六观》等。倪元镇,即倪瓒,初名珽,字符镇,自号风月 主人,又号云林子、沧浪漫士、净名庵主等。精音律。作有《倪 云林诗集》,散曲有【人月圆】、【凭栏人】、【折桂令】、【水仙子】、 【殿前欢】等乐府小令。这些文人以顾瑛为中心,形成了一个文 士集团,顾瑛出身昆山望族,后又经商致富,在昆山构筑玉山草 堂,邀文人名士相聚唱和,如《吴郡名贤传赞》卷三谓其"筑别业 于茜泾西,曰玉山佳处,晨夕与客置酒赋诗其中。四方名士如 杨维桢、柯九思、李孝光,方外张雨、于彦、成琦、元璞辈,咸主其 家。园池亭榭之盛,图史之富,暨饩馆声伎,并冠绝一时"。明 王世贞《艺苑卮言》卷六云:"吾昆山顾瑛、无锡倪元镇,俱以猗 卓之资,更挟才藻,风流豪赏,为东南之冠,而杨廉夫实主斯 盟。"又清钱谦益《列朝诗集》甲前集也谓顾瑛"日与高人俊流, 置酒赋诗,觞咏唱和"。据其《玉山名胜集》记载,自至正八年 (1348)至二十年(1360)的十二年间,在玉山草堂所举行的集会 有五十多次。如《琵琶记》的作者高明,也曾到过玉山草堂,与 顾瑛等人相聚唱酬,顾瑛在《玉山草堂雅集》卷八中记载了与高 明会面的情形:"(高明)长才硕学,为时名流,往来予草堂,具鸡 黍谈笑,贞素相与淡如也。"

从前人的记载及顾瑛、杨维桢、倪瓒等人所作的曲调来看,由他们所创立的所谓昆山腔,也就是乐府北曲的演唱方式。首先,这些文人名士所作的多是乐府北曲,如顾坚的《风月散人乐府》与杨维桢的《铁崖古乐府》,皆以"乐府"命名,显然不是俚歌北曲;又如倪瓒所作的【人月圆】、【凭栏人】、【折桂令】、【水仙子】、【殿前欢】等北曲小令皆是语俊、合律的乐府小令。即使是南曲小令和套数,也与乐府北曲一样,不仅语言俊丽,而且句

式、平仄合律。因此,这些曲家所唱的也当然是乐府北曲的演唱方式。如顾瑛写给张翥的诗中云:

莫辨黄钟瓦釜声,且携斗酒听春莺; 《河西》《金盏》翻新谱,汉语夸音唱满城。

《河西》即《河西后庭花》,《金盏》即《金盏儿》,皆为北曲曲调,汉语夸音,指北方官语。可见,当时这些文人名士所唱的确是北曲乐府。又如杨维桢作有南散套【双调·夜行船】《苏台吊古》,这一套曲句式、平仄皆合律;与民间南戏如《永乐大典戏文三种》中的曲调不同。这一套曲后被梁辰鱼用在《浣纱记·泛湖》出中,这说明杨维桢所作的南散曲早就可以用乐府北曲的依字声行腔的方式演唱了。

其次,顾瑛还作有《制曲十六观》,虽是论作曲之法,但所提出的理论却多与宋代文人词及乐府北曲的作法一致,所举的例子也多是宋代文人词。如论作曲之选用曲调、用韵及结构云:

制曲看是甚题目,先择曲名,然后命意,命意既了,思其头如何起,尾如何结,方复选韵,而后述曲。最是过变不要断了曲意,须要承上接下,如姜白石词云:"曲曲屏山,夜凉独自甚情绪。"于过变则云:"西窗又吹暗雨。"此则曲意不断。制曲者当作此观。

又如论曲之语言云:

句法中有字面,若遇中有生硬字,用不得,须是深加锻炼。字字敲打得响,歌诵妥溜,方为本色语。如贺方回、吴梦窗,皆善于炼字面者,多于李长吉、温廷筠诗中来。制曲者当作此观。

又萨都剌(1272~?)《雁门集·过鲁港驿和酸斋题壁》诗云: "吴姬水调新腔改,马上郎君好风采。"所谓"水调",其指义应与"磨调"、"水磨调"相同,即都是指唱腔的细腻婉转。萨都剌(1272~?)与贯云石(1286~1324)皆是北曲作家,而且都生活在元代至元、延祐年间。可见,在元代至元、延祐年间,吴姬所唱的腔调,已具有"水调"之称了。而这种"水调"或许正是顾坚等人所创立的昆山腔,也是将昆山腔称之为"水磨调"的最早出处。

另外,从南曲的曲体来看,也为顾坚等人采用乐府北曲的演唱方式来改造南曲的演唱方式提供了可能。由于早期南戏采用了民间歌谣依腔传字的演唱形式,每一支曲调都有固定的旋律和节奏,故虽然字声平仄搭配不合律,但句式整齐规范,不能加所谓的衬字。从这一点来说,与乐府北曲的曲体是相同的,字少腔多,而与俚歌北曲的字多腔少不同,故后来魏良辅在《南词引正》中指出:"南曲配入弦索,诚为方底圆盖,亦以坐中无周郎耳!"早期南曲曲体上的这一特征,也为顾坚等人运用乐府北曲的演唱方式来演唱南曲提供了可能,即只要将南曲曲调中的字声像乐府北曲那样搭配合律,就与乐府北曲的曲体相同了,这样,也就可以采用乐府北曲的演唱方式来演唱南曲了。因此,《南词引正》谓顾坚"善发南曲之奥",也就是运用乐府北曲的演唱方式来演唱南曲。

由上可见,由顾坚等人创立的昆山腔与民间艺人所唱的剧唱昆山腔并不是一回事。也正因为此,魏良辅认为,在当时众多的南曲唱腔中,"惟昆山为正声"^①。他将自己的总结昆山腔演唱方式的理论著作称之为《南词引正》,也就是要将南曲的演唱方法引导到正确的方法上来,而他所谓的"正",也就是顾坚、顾瑛、杨维桢、倪元镇等昆山文人"善发南曲之奥"后所创立的

① 钱南扬《汉上宦文存·魏良辅〈南词引正〉校注》,第94页,上海文艺出版社1980年版。

121

清唱"昆山腔"。

由顾坚等人创立的昆山腔虽然具有了乐府北曲的依字传腔的演唱方式,但这一演唱方式还只在文人层面上流传,即停留在清唱阶段,还没有为戏曲艺人所采用,与剧唱结合。到了明代嘉靖年间,魏良辅又将顾坚等创立的清唱昆山腔引入到了剧唱之中,使剧唱昆山腔也采用了乐府北曲依字传腔的演唱方式。

魏良辅本来是擅唱北曲的,熟悉乐府北曲的演唱方式,如明 嘉靖时李开先在《词谑•词乐》中记载了当时一些著名的乐工与 歌唱家,其中提到魏良辅时云:"昆山陶九官、太仓魏上泉,而周梦 谷、滕全拙、朱南川,俱苏人也,皆长于歌而劣于弹。"所谓"弹",也 就是弦索调,即俚歌北曲;而"歌",也就是清唱乐府北曲。后因比 不过另一位名叫王友山的北曲歌唱家,才改唱南曲的,如明末清 初余怀《寄畅园闻歌记》载:"南曲盖始于昆山魏良辅。良辅初习 北音, 绌于北人王友山, 退而镂心南曲。"因此, 魏良辅对北曲也深 有研究,十分精通,如他的《南词引正》虽是研究南曲的专著,但也 对北曲作了论述。明曹含斋在《南词引正叙》中也谓:"今良辅善 发宋元乐府之奥,其炼句之工,琢字之切,用腔之巧,盛于明时,岂 弱郢人者哉!"魏良辅既不满意南戏依腔传字、用方言演唱的演唱 方式,"愤南曲之讹陋"①,同时又熟悉乐府北曲依字传腔的演唱 方式,因此,他在对昆山腔加以改革时,很自然地采用了乐府北 曲依字声定腔的方式来对民间剧唱的昆山腔加以改革。而在 他以前,由顾坚等人创立的清唱昆山腔已经采用了乐府北曲依 字声定腔的演唱方式,因此,他认为,在当时众多的唱腔(包括 清唱和剧唱)中,"惟昆山为正声",并对清唱昆山腔的演唱方式 作了理论上的总结,如在《南词引正》中所总结的昆山腔的演唱 方式,也正与乐府北曲的演唱方法是一致的,如他在《南词引 正》中谈到昆山腔的演唱方法时指出:"五音以四声为主,但四

① 明沈宠绥(度曲须知·曲运隆衰)、《中国古典戏曲论著集成》第五册,第 198 页。

声不得其宜,则五音废矣。平、上、去、人,务要端正。有上声字 扭入平声,去声唱作人声,皆做腔之故,宜速改之。"

魏良辅不仅对元代末年顾坚等创立的清唱昆山腔的演唱方式作了理论上的总结,而且运用这一演唱方式,对南戏的剧唱昆山腔作了改造,使剧唱昆山腔也采用了乐府北曲依字传腔的演唱方式。他在《南词引正》中,在谈到具体的演唱方法时,总是将清唱与剧唱对比着论述,如云:"清唱谓之'冷唱',不比戏曲,戏曲借锣鼓之势,有躲闪省力。知者辨之。""将《伯喈》与《秋碧乐府》从头至尾熟玩,一字不可放过。《伯喈》,乃高则诚所作;秋碧,姓陈氏。"又如在谈到昆山腔的拍板时指出:"拍乃曲之余,最要得中。如迎头板随字而下,辙板随腔而下,句下板,即绝板,腔尽而下。有迎头板惯打辙板,乃不识字戏子不能调平仄之故。"所谓"不识字戏子",也就是剧唱昆山腔的民间艺人,因"不能调平仄",在演唱时将"迎头板惯打辙板",魏良辅则对此作了纠正,这就使得剧唱昆山腔的板式也采用了清唱昆山腔的板式。

而且,由于剧唱不同于清唱,除了演员的演唱外,还讲究乐器伴奏,以取得较好的舞台效果,因此,魏良辅还对剧唱昆山腔的伴奏乐器作了改革。而他的改革,也借鉴了北曲的伴奏乐器,将北曲伴奏乐器中的三弦、琵琶等弦乐器也用于剧唱昆山腔的伴奏。因此,明代沈宠绥认为,自魏良辅对剧唱昆山腔的改革始,剧场所用的伴奏乐器得以完备,如《弦索辨讹》云:"南曲则大备于明,明时虽有南曲,只用弦索官腔。至嘉、隆间,昆山有魏良辅者,乃新改旧习,始备众乐器,而剧场大成,至今遵之。"

明代戏曲音律家沈宠绥谓魏良辅对剧唱昆山腔加以改造, "尽洗乖声,别开堂奥。调用水磨,拍捱冷板。声则平、上、去、 人之婉协,字则头、腹、尾音之毕匀。功深镕琢,气无烟火。启 口轻圆,收音纯细。……要皆别有唱法,绝非戏场声口"^①。而

① 明沈宏绥《度曲须知·曲运降衰》、《中国古典戏曲论著集成》第五册、第198页。

经过魏良辅的改造,剧唱昆山腔与清唱昆山腔一样,也采用了 乐府北曲依字行腔的演唱方式,即具有了乐府北曲的"磨调"唱 法后,文人学士一改当年像祝允明那样对剧唱昆山腔的不屑与 指斥,大加推崇,如大书法家文徵明因推崇魏良辅对剧唱昆山 的改革,对他的《南词引正》加以抄录。又身为进士、翰林院编 修的曹含斋特为《南词引正》作叙,大加赞扬,谓其"情正而调 逸,思深而言婉,吾十夫辈咸尚之"。剧唱昆山腔也因此得以能 像清唱昆山腔一样,在上流社会盛行,如沈宠绥云:"南词之布 调收音,既经创辟,所谓水磨腔、冷板曲,数十年来,遐迩逊为独 步。"◎而且在魏良辅对民间剧唱昆山腔作了改革后,在昆山腔 流行的吴中一带,原来只是"口中袅娜,抬下圆熟","巧干弹头, 而或疏于字面","烦弦促调"的俚歌北曲,也改用由魏良辅改革 过的新昆山腔的演唱方式,如沈宠绥谓"迩年声歌家颇惩纰缪, 竟效改弦,谓口随手转,字面多讹,必丝和其肉,音调乃协。于 是举向来腔之促者舒之,烦者寡之,弹头之杂者清之,运徽之上 下,婉符字面之高低,而厘声析调,务本《中原》各韵,皆以'磨 腔'规律为准。一时风气所移,远迩群然鸣和。盖吴中弦索,自 今而后,始得与南词并推隆盛矣"②。

吴中一带的俚歌北曲改用新昆山腔的演唱方式,这与张野塘有关。据宋直方《琐闻录》载:"因考弦索之人江南,由戍卒张野塘始也。野塘,河北人,以罪发苏州太仓卫,素工弦索。既至吴,时为吴人歌北曲,人皆笑之。昆山魏良辅者,善南曲,为吴中国工, 日至太仓,闻野塘歌,心异之,留听三日夜,大称善,遂与野塘定交。时良辅年五十余,有一女,亦善歌,诸贵人争求之,不许。至是竟以妻野塘。……野塘既得魏氏,并习南曲,更定弦索音节,使与南音相近。"另沈德符《顾曲杂言·北词传授》

① 明沈宠缓《度曲须知·弦索题评》,《中国古典戏曲论著集成》第五册,第 202 页。

② 同上。

124

条也载:"吴中以北曲擅场者,仅见张野塘一人,故寿州产也。" 从这些记载中可见,张野塘所唱的是弦索调,即俚歌北曲,当他 从河北来到太仓时,魏良辅不仅已经改习南曲,而且已经采用 了顾坚等人创立的清唱昆山腔的演唱方式,对剧唱昆山腔作了 改革,因此,在两人定交后,张野塘便"更定弦索音节",即改用 新昆山腔来唱俚歌北曲,"使与南音相近"。吴中一带的俚歌北 曲改用新昆山腔演唱后,其他地区的一些演唱俚歌北曲的艺人 也纷纷仿效,如王骥德《曲律·论曲源》谓:"迩年以来,燕、赵之 歌童、舞女,咸弃其捍拨,尽效南声,而北词几废。何元朗谓: '更数世后,北曲必且失传。'宇宙气数,于此可乩。"

乐府北曲与昆山腔产生交流后,使得昆山腔所采用的南北 曲调在曲体上渐趋一致。虽然从歌唱的角度来说,两者所唱的南 曲与北曲仍有异,如南曲有入声字,北曲入声字派入平、上、去三 声之中;又南曲只有宫、商、角、徵、羽五音,北曲多变宫、变徵二 音,如魏良辅在《南词引正》中特地指出:"南曲不可杂北腔,北曲 不可杂南字。"但从曲调的句式、字声及节奏等曲体格律来看,两 者有了许多相同的特征。从俚歌北曲来说,与昆山腔合流后,也 采用了乐府北曲依腔传字的演唱形式,故在曲体上,也具有了与 南曲一样的特征。如在节奏上,也按节点板而歌。如《钦定曲 谱·凡例》云:"盖板有三:曰头板,迎声而下者是也;曰掣板,节于 字腹者是也;曰截板,煞于字尾者是也。然亦随宜消息,欲曼衍则 板可赠,欲径净则板可减,欲变换新巧则板可移,南北曲皆然。" 《螾庐曲谈•论板式》也指出:"北曲则每折之第一、二支及【慜尾】 大都不点板,仅于句末下一截板,中间各曲,亦系点板者居多。某 曲几板,某字用头板,某字用腰板、截板。"俚歌北曲由于衬字多, 故可在衬字上增加板位,这样一来,也就将衬字转为正字了。如 昆曲所唱的罗贯中《风云会・访谱》【一煞】曲首二句,按句格应为 两七字句,而原文分别加了10个衬字,演唱本则在衬字上也增加 了板位,使得衬字转变为正字,如:

罗贯中原本第三折	演唱本
朕专待正衣冠尊相貌就凌烟	朕待要整衣冠,尊相貌,向凌烟阁
图画功臣像,卿莫负勒金石铭钟鼎	上图画尔等功臣像,卿莫负,勒金石,铭
向青史标名姓字香。	钟鼎,青史标题姓字香。

原本中"正(整)衣冠,尊相貌"、"卿莫负,勒金石,铭钟鼎" 等皆为衬字,在演唱本中,由于在这些字上也点了板,故也成了 正字。

反之,南曲板位也可增减移动,故同一支曲调的板位也有不同,如《浣纱记·采莲》出四支【南大石调·念奴娇序】曲,前二曲为三眼带赠板,后二曲无赠板。又如《紫钗记·阳关》出四支【南仙吕·解三酲】曲,前三支为一板三眼,最后一曲自"夫人倾城"句起转用一板一眼,至末二句又转为一板三眼。

在板式上,北曲与南曲的板式虽有所不同,如南曲慢曲多 赠板曲,而北曲慢曲通常只用一板三眼,无赠板曲,故节奏较南曲快;但也可视具体剧情,像南曲一样,用赠板,放慢节奏来唱,如《荆钗记·男祭》出【北双调·折桂令】曲,是王十朋祭悼钱玉莲时所唱,倾诉思念与哀伤之情,剧情哀怨忧伤,为配合这一剧情,故此曲用加赠一板三眼唱,节奏舒缓委宛,一唱三叹,如泣如诉,哀怨动人。如最长的一个字的旋律即第八句"致受折磨"之"受"字,用了十八个音符(六五上尺上乙五六五六凡工五六五六凡工),三眼加赠板(8/4拍)。这样舒缓悠长的腔格即使在南曲中也是不多见的。由于北曲也可加赠板,故一些节奏舒缓、腔格悠长的北曲也具有了南曲清柔婉转的风格,如《长生殿·絮阁》出【北黄钟·醉花阴】、【喜迁莺】等曲,其声情并无一般北曲所具有的刚健豪迈的风格。

反之也同样,从南曲来说,与乐府北曲合流后,南曲曲体也 具有了与北曲曲体一致的特征,一是曲调之句式,与北曲一样,

126

也可增减,不仅一曲之句数可增可减,而且一句之字数也可多可少。由于采用了乐府北曲依字定腔的演唱方法后,使得南戏的曲体由原来的腔定字声不定,改为字声定而腔不定。剧作家在作曲填词时,虽然仍是按曲牌来填词,但不必顾及该曲调原有的腔格,"但正目前字眼",①即只要顾及字声的搭配合律,每一曲调的句数的多少、每句字数的多少则可不必顾及。同样,对于演唱者来说,也不必顾及曲调的句式及曲句的多寡,只要按剧作家所填的实际曲文的字声来演唱。而由于只定字声,不定句式,故一曲之句数可增减,一句之字数也可增减,如同样是【南吕·香柳娘】曲,《南曲九宫正始》册五选收的元传奇《蔡尔香才且听说"曲为12句22板,明传奇《诗亲记》"你一身扭械"曲为13句27板,"看他们说拜"曲为12句25板。有些曲律家认为南曲与乐府北曲合流后,南曲曲调失去了规范,如沈宠缓《度曲须知》云:

慨自南调繁兴(指经魏良辅改革后的新昆山腔流行),以清讴废弹拨,不异匠氏之弃准绳。况词人率意挥毫,曲文非尽合矩,唱家又不按谱相稽,反就平仄例填之曲。……同此弦索,昔弹之确有成式,今则依声附和而为曲子之奴。总是牌名,此套唱法,不施彼套;总是前腔,首曲腔规,非同后曲。以变化为新奇,以合掌为卑拙;符者不及二三,异者十常八九。即使以今式今,且毫无把捉,欲一一古律绳之,不径庭者!②

因此,他认为,"良辅者流,固时调功魁,亦叛古之戎首矣"③。

① 明沈宠缓《度曲须知·弦律存亡》,《中国古典戏曲论著集成》第五册,第242页。

② 同上,第240、241页。

③ 同上,第242页。

二是在曲韵上,新昆山腔所唱的南曲也具有了乐府北曲相 同的特征,即也以中州韵为标准韵。由于新昆山腔采用了乐府 北曲依字声行腔的演唱形式,故演唱时必须字音正,也就是要 用一种标准的语音来纠正方言土音之讹。而乐府北曲所采用 的中州韵,"不独中原,乃天下之正音"①。这样的曲韵也正符合 新昆山腔对曲韵的要求。因此,改革后的昆山腔便以中州韵作 为南曲曲韵的规范。如魏良辅就把中州韵作为纠正南方乡音 的标准韵,他在《南词引正》中指出:"苏人多唇音,如冰、明、娉、 清、亭之类。松人病齿音,如知、之、至、使之类;又多撮口字,如 朱、如、书、厨、徐、胥。"而"《中州韵》词意高古,音韵精绝,诸词之 纲领。"故应以中州韵为标准韵,来纠正苏、松等地的方言土音, "殊方亦然"。因此,新昆山腔所唱的南曲与北曲皆以中州韵为 标准韵,如明潘之恒《亘史》云:"长洲、昆山、太仓,中原之音也, 名曰昆腔。"《九宫大成》北曲卷《凡例》也载:"曲韵须遵中原韵, 南曲同。"如昆曲中的上声字,念时高,而唱则低,如明王骥德 《曲律·论平仄》引沈璟语曰:"遇去声当高唱,遇上声当低唱。" 清李渔《闲情偶寄・词曲部・音律第三》也谓:"平上去入四声, 惟上声一音最别,用之词曲,较他音独低,用之宾白,又较他音 独高。……初学填词者,每犯抑扬倒置之病,其故何居?正为 上声之字入曲低,而入白反高耳。"昆曲中的上声字之所以念与 唱有高低之异,就是因为昆曲的唱词无论是南曲还是北曲,皆 以中州音为准,而中州音的上声字的发声为降升调,故演唱时 若腔格较短,则出口便落腔;若腔格较长,则落腔后再上升。而 南方音中的上声字发声为高升调,由于昆曲念白仍带有南方方 言影响,故出口即作高音,与唱不同。

由于新昆山腔所采用的南北曲在曲体上趋于一致,因此,南曲可以用北曲的旋律唱,即在旋律中加入乙、凡二音,作北曲

① 元琐非复初《中原音韵序》、《中国古典戏曲论著集成》第一册,第179页。

唱,如《红梨记·解妓》出五旦(谢素秋)所唱的【南中吕·泣颜回】曲:"回首望京华,为甚么奔走天涯! 娇枝嫩蕊,几曾经这途路波查。受风吹,遭雨打,更难禁跋涉高和下。涕盈盈两泪交加,搌不开满面尘砂,搌不开满面尘砂!"曲中用了北曲中的"一"(乙)、"凡"二音,旋律起伏跌宕,凄切的声情与凄凉的剧情得到了完美的结合。又如《铁冠图·别母》出当李自成率军攻破代州,代州总兵周遇吉退守宁武关,回家与老母妻儿诀别,此时所唱的【南越调·小桃红】曲,也用了北曲中的"一"音,低沉的旋律,很好地表达了主人公此时苍凉悲壮的心情。

反之,北曲也可以用南曲的旋律唱,如【双调·清江引】曲,本为北曲,与昆山腔合流后,有时也作南曲唱,即不用乙、凡二音,代替南曲尾声。又如《玉玦记》第二十九出中,小旦先后用南曲和北曲的旋律演唱了马致远的【双调·夜行船】《秋思》"百岁光阴"散套:

(丑)大姐,央你唱一套马东篱《百岁光阴》。(小旦做北调唱介)(丑)我不喜北音,要做南调唱才好。(小旦)也罢。(唱)【集贤宾】光阴百岁如梦蝶,回首往事堪嗟。……

明胡文焕《群音类选》"北腔"卷五选录了马致远的这套散曲,并注云:"近偷人《玉玦记》。"故此时昆山腔所唱的北曲与南曲一样,皆是采用了乐府北曲依字传腔的演唱方式,已非以前的俚歌北曲了,因此,明人以为与昆山腔合流后的北曲已不是以前的北曲,而是昆腔化的北曲,如明沈德符《顾曲杂言》曰:"今南方北曲,瓦缶乱鸣,此名北曲,非北曲也。"沈宠绥《弦索辨讹》也谓当时的北曲"名北而曲不真北也,年来业经厘剔,顾亦以字清腔径之故,渐近水磨,转无北气,则字北曲岂尽北哉"?清徐大椿《乐府杂录》也谓"至明之中叶,昆腔盛行"后,其时所唱北曲,"亦改为昆腔之

北曲,非当时之北曲矣"。其实,若从俚歌北曲的演唱形式及曲体特征来衡量与昆山腔合流后的北曲,的确已不是以前的北曲,但若从乐府北曲的演唱形式来看,不仅昆山腔所唱的北曲仍是乐府北曲,而且南曲也具有了乐府北曲的演唱形式。当然,从曲体上来说,无论是南曲,还是北曲,两者都与以前的南曲、北曲产生了差异,故从这一点上来说,经过魏良辅对剧唱昆山腔加以改革后,南曲与北曲产生了交流与融合,昆山腔所唱的南北曲,不仅北曲已非以前的北曲,而且南曲也已不是以前的南曲了。

五、俚歌北曲与南戏弋阳、余姚诸腔的合流

南北曲在文人层面上交流,使得乐府北曲的演唱方式与南戏诸唱腔中的昆山腔产生了交流与融合,与此同时,在民间艺人层面上,即俚歌北曲与南戏也出现了交流。在元朝灭掉南宋后,当北方的文人乐府曲家南下杭州等地后,北方的杂剧艺人也同样南下杭州,如"杂剧为当今独步"的大都著名演员珠帘秀也在统一后来到杭州,后嫁一道士以终,如无名氏《绿窗纪事》"作文别妓"条载:"钱塘道士洪丹谷与一妓通,因娶为室。……先是胡紫山以此妓名珠帘秀,尝拟【沉醉东风】曲以赠之。"在元代夏庭芝《青楼集》所记载的元杂剧演员中,有的便是在南方"驰名"的,如"天赐秀,姓王氏,侯总管之妻也,善绿林杂剧。……又有张心哥,亦驰名淮、浙。""小玉梅,姓刘氏,独步江、浙。""事事宜,姓刘氏,姿色歌舞悉妙。其夫玳瑁脸,其叔象牙头,皆副净色,浙西驰名。"南北民间艺人的交流,也就使得北方的俚歌北曲的演唱方式与南戏的演唱方式产生了交流。

而俚歌北曲与南戏的交流,主要是在南戏的弋阳腔与余姚腔中进行的。弋阳腔是南戏诸唱腔中影响最大、流传最广的一种唱腔。早在明代嘉靖年间,它就已经从其产生地江西的弋阳流传到了云南、贵州、广东、湖南、福建、南京、北京等地,如徐渭《南词叙录》载:"今唱家称弋阳腔,则出于江西,两京、湖南、闽、

广用之。"而且由于弋阳腔一开始就具有"错用乡语"^①、"向无曲谱,只沿土俗"^②的特色,在流传过程中,能吸收各地的方言土语、民间小调,从而衍变出了许多新的唱腔,如明汤显祖《宜黄县戏神清源师庙记》中称:"至嘉靖而弋阳调绝,变为乐平、为徽青阳。"顾启元《客座赘语》也谓:"后又有四平,乃稍变弋阳为两个人可通者。"又清刘廷玑《在园杂志》载:"近今且变弋阳为四平腔、京腔、卫腔。甚且等而下之,为梆子腔、乱弹腔、巫娘腔、琐哪腔、罗罗腔矣。"由于这些新的唱腔都具有弋阳腔用锣鼓节拍和帮腔的特色,故统称为"高腔"。同时,此时的弋阳腔也因为其衍生出了众多新的唱腔,故也有了"高腔"的俗称,即以其演唱特征来命名。如清李调元《雨村剧话》云:"弋阳腔俗名高腔,所唱皆南曲。"李振声《百戏竹枝词》也云:"弋阳腔俗名高腔,视昆腔甚高也。金鼓喧阗,声高调锐,一唱众和。"

早期弋阳腔、余姚腔的曲体中,具有滚唱的形式,所谓滚唱,就是在曲文中间插入若干五、七言的诗句,用流水板急唱。其所插入的滚唱句子多少不限,文字通俗易懂,从内容上来看,或是对原曲文的引申,或是对原曲文的解释。对于弋阳腔、余姚腔的滚唱形式及其演唱风格,明清人多有论述,如明卢楠《想当然》传奇卷首茧室主人《成书杂记》云:

俚词肤曲,因场上杂白混唱,犹谓以曲代言,老余姚虽有德色,不足齿也。

明王骥德《曲律・论腔调》载:

数十年来,又有弋阳、义乌、青阳、徽州、乐平诸腔

① 明顾启元《客座赘语》卷九,第303页,中华书局1987年版。

② 清李调元《雨村剧话》,《中国古典戏曲论著集成》第八册,第 46 页。

之出。今則石台、太平梨國几遍天下,苏州不能与角 什之二三。其声淫哇妖靡,不分调名,亦无板眼;又有 错出其间,流而为'两头蛮'者,皆郑声之最。

又《曲律・论板眼》云:

今至弋阳、太平之衮唱,而谓之流水板,此又拍板 之大厄矣。

明袁宏道《评玉茗堂传奇》也云:

词家最忌弋阳诸本,俗所云"过江曲子"是也。

清李渔《闲情偶寄•词曲部•音律》也云:

弋阳、四平等腔,字多音少,一泄而尽;又有一人 启口,数人接腔者,名为一人,实出众口。

清若耶老徐冶公在李渔评阅鉴定的《香草吟》传奇《纲目》出上 批云:

作者惟恐误入俗伶喉吻,遂坠恶劫,故以"请奏吴 歙"四字先之。殊不知是编惜墨如金,曲皆音多字少。 若急板滚唱,顷刻立尽。与宜黄诸腔不大相合,吾知 免夫。

而弋阳腔与余姚腔的这种滚唱形式,正与俚歌北曲字多腔少、 烦弦促调的演唱方式相同,如清李调元《雨村剧话》云:"女儿 腔,亦名弦索腔,俗名河南调。音似弋腔,而尾声不用人和,以

曲

弦索和之,其声悠然以长。"因此,弋阳腔与余姚腔在流传过程中,便与俚歌北曲出现了交流与融合,由此也引起了两者曲体上的变异。

弋阳腔与余姚腔与俚歌北曲合流后,所唱的曲体出现了新的变异,具有了俚歌北曲的曲体特征,即句式不定,长短自如。在早期弋阳腔、余姚腔的曲体中,具有滚唱的形式,当时这种滚唱是插在曲文中间,是用来解释曲文的,所插入的滚唱并不影响原曲曲体的完整性,即没有改变原曲的句式。而自从与俚歌北曲合流后,弋阳腔、余姚腔的滚唱不仅篇幅增加,而且运用更为灵活,既可插在曲文中间,又可单独运用。插在曲文中间的滚唱,从其功能上来看,已不再仅仅是对原曲文的解释,而是与曲文完全融为一体,即成为曲调的组成部分。现将明万历年间黄文华选辑的《新锲精选古今乐府滚调新词玉树英》所选收的《琵琶记·牛氏诘问幽情》及近代青阳腔《琵琶记·蔡伯喈思乡》、湘剧高腔《琵琶记·伯喈自叹》出中的【江头金桂】曲与元本《琵琶记》第二十九出的【江头金桂】曲作一比较:

元本《琵琶记》	《乐府玉树英》	青阳腔《琵琶记》①	湘剧高腔《琵琶记》②
【江 生 】 (【江头金桂】(旦唱) 終傳係道察,何愁,为等。 內不可以,不可以,不可以,不可以,不可以,不可以,不可以,不可以,不可以,不可以,	【江头金体》(旦 唱) 经得何额深? 教奴河流甚? 教奴河流甚良,缘家严 好作去。 女太老等遭大大之。 下名 大大之。 大大之。 大大之。 大大之。 大大之。 大大之。 大大之。 大大之	【江头金桂】(牛氏嚼:外鱼、大豆、大豆、大豆、大豆、大豆、大豆、大豆、大豆、大豆、大豆、大豆、大豆、大豆、

① 《青阳腔剧目汇编》,第65,66,60,61页,安徽省艺术研究所、青阳县文化局1990年编印。

② (琵琶记)(湘剧高腔),(湖南戏曲传统剧本》(湘剧第二集)第 46~48 页,湖南省戏剧工作室 1980 年编印。

湘剧高腔《琵琶记》

你你娘光须信家忒今说肯片我搬妇,他着。行!自分全人则下屡那你笑无到道话她则下屡那你笑无到道话她甚多

元本《琵琶记》

【前腔】(生 唱)非是我声 吞气饮,只为 你爹行势逼 临。怕他知 我要归去,将 你厮禁,要说 又将口噤。 我待解朝簪。 再图乡任。 他不隄防着 我,须遣我到 家林,双双两 个归昼锦。 苦! 双亲老 景,存亡不 审。只怕雁 杳 鱼 沉。 又 不是烽火连 三月,真个家

书抵万金。

光阴。【滚】瞒我 太无良,家中撇 下老爹娘。久闻 陈留遭水旱,如 何捱得这饥荒? 你自撇下爹娘娘 妇,屡换光阴。 你在此朝朝饮 宴,夜夜笙歌;他 那里倚门悬望, 不见儿归,须埋 怨没信音。笑伊 家短行,无情忒 甚! 到于今夫妻 且说三分话,未 可全抛一片心。 【前腔】(生唱)非 是我声吞气忍, 只为你爹行势逼 临。怕他知我要 归去,将人厮禁, 几番要说又将口 噤。欲待要解下 朝簪,再图乡郡。 你令尊呵,他不 隄防着我,须遣 我到家庭,我和 你双双两个归昼 锦。我双亲老景 (重),他那里存 亡未审。只怕雁 **查鱼沉。又不是** 烽火连三月,真 个家书抵万金。 (重)

《乐府玉树英》

下公婆姐,屡换光 阴。你在此朝朝 饮宴,夜夜笙歌: 他那里倚门悬望, 望不见儿归须埋 怨。(生白) 埋怨 何来?(旦唱)埋 怨冤家没信音。 笑伊家短行,瞒奴 太甚! 相公家原 有公婆姐姐,一讲 府来,就该对奴家 说明,待我禀告爹 尊,差人接他到 此,同享荣华,才 是为子道理。妾 身几番问你,你又 不说,妾身不问, 你在背地沉吟,忍 气吞声,半吞半叶 说不明。相公,亏 你瞒我到如今。 说什么夫妻且说 三分话,未可全抛 一片心。 【前腔】(生唱)非

青阳腔《琵琶记》

【前腔】(生唱)非 是我声吞气忍,怎 奈令尊苦逼凌。 本待说出,又将口 噤。本待归去,怎 奈令尊大人,苦苦 提防于我。倒不 如解下朝冠,再回 乡和解下朝冠,再回 乡和你双归故里

遭干旱,遇饥荒,如 何挨过这时光? 你 今在此朝朝饮宴, 夜夜笙歌;老爹娘 在家倚门悬望。他 那里望,望不见儿 回须埋怨,他埋怨 冤家没音信,笑伊 家短行无情忒甚, 你好没良心。又道 是夫妻,有话闻知, 怎的不讲? 怎的不 说? 兀自道逢人目 说三分话,未可全 抛一片心。(又句) 【前腔】(蔡伯喈唱) 非是我声吞气忍, 令尊势逼凌。本待 说出,又将口噤。 怕他知我回去,将 人阻禁,因此上几 番欲说又将口噤。 本待要解下朝簪, 再图乡任。

元本《琵琶记》	《乐府玉树英》	青阳腔《琵琶记》	湘剧高腔《琵琶记》
no. A N. S. A.	19 半期机。服务	娱二老双亲。(旦	之际,曾与爹娘庆
1917	ar in the second selection	白)敢问公婆寿有	祝八旬,自到尊府
0.86.0	THE RESERVE	几旬?(生唱)夫	三载,又有三载,岂
W . S . F . T	NA - 图像1166 8	人! 下官在家起	不是八十有三么?
	A MARKETAL	程之际,曾记爹娘	非法收入非妻吓!
11 小豆 香	2 編 - 2 第 2 2 1 1	庆贺八旬,自到府	我看他萧疏鹤发,
75. 20.54 - 12.75	. 760 1 E. L. 10.	三载,可不八十有	枯槁形容。遇此年
	1. 医二乙醇 医牙	三。我那爹娘,萧	岁饥荒,只恐老爹
. A.F.		萧鹤发,槁槁枯	娘存亡未审。(牛
Mile who we	\$40 W. 118 1	容。夫人妻! 怕	氏白)既然如此,何
Lather the bit	Ka BPba	只怕存亡未审。	不修封家书回去?
- m (A)	177 美数区0号	(旦白)何不修书	(蔡伯喈唱)夫人
3010	130 大学教育	接来,同享荣华?	吓! 自到尊府,别
· 10 14 5 1 5 1 1	为 社会基本	(生唱)夫人!下	的事情未曾瞒过夫
(d. 1) (1 to	新 十 引 X で I	官自到尊府三载,	人,只有这桩事情,
- MA 7 454	at I a part of	大小事件,未曾瞒	我才瞒着夫人。日
		过夫人,只有家书	前有位乡亲,名唤
1. A. S. S. S. S.		一事,是我瞒过夫	马扁三官,他与我
	17. 1 基、性质性的	人。目前有一乡	捎带一封家书回
	14.6	人至此。(旦白)	去。那人临行之
11.00	11 A 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1	名什么?(生唱)	时,有句言词道得
X		马品三哥。我将	不好。他道是豺狼
- Alle Bar	24 8 7 7 7 7	金银百两,家书一	纷扰路途遥,鸿雁
		封,他便与我把家	飞不到家乡畔。
are finds on the first	10	书带。我想那人	(牛氏白)状元家书
1 1 1 1 1 1	Land to the last	临走之时,有几句	谁敢隐匿?(蔡伯
15.75		言词,道得不好。	喈唱)有道状元只
The Fall	A 19 50 81	(旦白)他道什么?	有千里名声,那有
L. and Marketter		(生唱)他道豺狼	千里威风。我看那
		虎豹乱交加,怕只	人亦非经商旅客,
22 91 1 1 1	PER PROPERTY	怕鸿雁飞不到家	我的书信,又非紧
	- 1 PM 12 1	乡地。我想那人,	急公文,只恐怕这
	L Die Jedy 1	一非经商之客,买	封书倒做了雁杳鱼
188		卖之人,行踪不	沉。哎,夫人,我和
		定,浪迹无踪。夫	你祷告苍天,但愿

元本《琵琶记》	《乐府玉树英》	青阳腔《琵琶记》	湘剧高腔《琵琶记》
711		人妻! 怕只怕那	此书到家庭,爹娘
20		封书,倒作了雁杳	见书如见子,五娘
32.65		鱼沉,雁杳鱼沉信	见书如见夫。这才
		未通。(旦唱)相	是烽火连三月,方
		公! 先前无有家	显家书抵万金。
10.0		书至此,忧虑烦	
		恼,理所当然。既	新 第 一 1 1 1 1 1 1 1 1 1
1		有家书至此,忧虑	
		怎的? 烦恼何来?	
* 5 20		相公呵! 此书必	N 201 1 25
		定到家庭,公婆见	10.4 0 1.5
		书如见子,姐姐见	
		书如见夫。正是	
in the R		烽火连三月,方信	ER TOTAL
		家书抵万金。	

由于与俚歌北曲合流后的弋阳腔、余姚腔插入曲文中的滚唱在内容上与原曲文浑然一体,故若仅从文体上看,是很难将原曲调的句式与滚唱区分的,因此,明凌溕初《谭曲杂札》曰:"江西弋阳土曲,句调长短,声音高下,可以随心入腔,故总不必合调。"清王正祥在《新定十二律京腔谱·总论》中指出:"精于弋曲者,犹存其意于腔板之中,固泠然善也。无如曲本混淆,罕有定谱。所以后学惘愦,不较腔板,不分曲、滚者有之,不辨牌名、不知整曲、犯调者有之。"凌濛初与王正祥所说的弋阳腔、余姚腔曲体上的这些特征,也正是其与俚歌北曲融合后所出现的。也正因为南戏弋阳、余姚及由其派生出来的青阳腔与俚歌北曲合流后,在曲体上已分不出南北,故明代也称青阳腔为"北青阳",如明万历三十二年(1604)瀚海书林李碧峰、陈我含刊刻的《新刻增补戏队锦曲大全满天春》选收了青阳腔的一些曲文,便注明为"北青阳",如其中所收的南戏《白兔记》刘咬脐出猎遇

【北青阳】小将军你明问自羞耻,我苦痛,我苦痛卜开口诉因依。为自薄情儿婿,力阮抛弃。我一身,我一身受人苦气,那因至亲骨肉可相欺。望将军,望将军乞赐慈悲,荷蒙我爹妈养身已,孔雀屏开为选了亲义,嫁乞亏心薄行刘智远,未上几时,我双亲归去阴司,哥嫂毒心,萧墙祸起,伊一时分开去。力只家乡抛离,你州一去求名利。伊去后我被我厝哥嫂迫勒,甲我各结连理。因只上,即剥去绣鞋剪云羹,日来汲水愁无限,冥来挨磨到鸡啼。谢神天可怜见,磨房中生一子儿,感豆老因时救起,即托伊送邠州去,去在天边。看许时景改变,时景改变。伊去后并无书信寄返员,咬脐名字终身事,诉乞冤枉,如见覆盆见天。

又如至今仍在福建沿海一带梨园戏中,仍将青阳腔称为"北青阳",如梨园戏《高文举》第三场《玉真行》王玉真上场时所唱的一段曲文:

【北青阳过中滚】幸留残生,拖命上路程; 战战兢兢,最苦孤形影。 林里鹧鸪,劝叫行不得; 路旁草棘,拖裙留我行。 何日到京城?何日返乡井? 教我怎不苦伤情!

明代胡文焕在《群英类选》"北腔"类中,选收了《琵琶记·赵五娘写真》一出戏,而这一出的曲文实出自青阳腔,如:

曲体研究 136

137

元本《琵琶记》	《时调青昆》	《群英类选》	近代青阳腔①
ZKEDA			2100005 220
【三仙桥】一从他	【新水令】想真	【双调・新水令】	【新水令】(挂板)
每死后,要相逢	容,提笔未写泪	想真容,未写泪	提笔未写泪先
不能勾。除非梦	先流,要相逢不	先流,要相逢不	流,(缓板)要相
里,暂时略聚首。	能得勾。全凭着	能勾。全凭一枝	逢不能得够。正
若要描,描不就,	这管笔,描不成,	笔,描不出万般	是喜容描来易,
暗想象,教我未	画不就,万般愁。	愁。亲葬荒丘,	愁容画出难。画
写先泪流。写,	那知道你亲丧荒	要相逢除非是魂	出难了画真容,
写不出他苦心	丘,要相逢除非	梦中有。	全凭着这管笔,
头,描,描不出他	是魂梦中有。	【驻马听】两月优	描不成,画不就,
饥证候;画,画不	【驻马听】只记得	游,三五年来都	万般愁苦。伯喈
出他望孩儿的睁	两月优游,三五	是愁。自从儿夫	夫,自你去后,陈
睁两眸。只画得	年来都是愁。自	去后,望断长安,	留连遇饥荒三
他发飕飕,和那	从我儿夫去后,	两泪交流。饥荒	载,你的爹娘双
衣衫蔽垢。休	望断长安,两泪	年岁度春秋,两	双饿死,你那里
休,若画做好容	交流。似这等饥	人雪鬓庞儿瘦。	知与未知? 晓与
颜,须不是赵五	荒年岁度春秋,	常想在心头,常	未晓?伯喈夫,
娘的姑舅。	两人雪鬓庞儿	锁眉头,怎画得	那知道亲丧荒
【前腔】我待画	瘦。常想在心	欢容笑口?	丘!要相逢,要
你个庞儿带厚,	头,锁在眉头。	【雁儿落带得胜	相逢在那里?除
你可又饥荒消	教奴家怎画得欢	令】待画他痩形	非魂梦中游。
瘦。我待画你个	容笑口?容颜	骸真是丑,待画	【前腔】想奴自入
庞儿展舒,你自	依旧?	他粉脸儿生成	蔡门为媳,并无
来长恁皱。若写	【雁儿落】待画他	就。待画他肥胖	周年半载欢悦。
出来,真是丑,	瘦形骸真是丑,	些,这几年遇饥	曾记得两月悠
那更我心忧,也	待画他粉脸儿生	荒,画不得容颜	游,两月悠游。
做不出他欢容笑	成就。只画发搜	依旧。分付吴道	三五年来总是
口。只见两月稍	捜(飕飕),衣衫	子用机谋,全凭	愁,愁只愁儿夫
优游,他其余都	蔽垢。画不出望	着毛延寿笔尖	去后,望断肝肠
是愁。我只记得	孩儿睁睁两眸,	头。怕只怕蔡伯	把两泪交流,饥
他形衰貌朽。这	只画他肥胖些儿	喈不认丑,丑只	荒岁度春秋。老
画呵,便做他孩	略带厚。这几年	丑一女流,也须	人家发白脸儿
儿收,也认不得	遇饥荒,只落得	是赵五娘亲	瘦,常想心头,
是当初父母。休	颜消痩(又)。又	姑舅。	愁锁眉头。老公

① 《青阳腔剧目汇编》第 65,66,60,61 页,安徽省艺术研究所、青阳县文化局 1990 年编印。

139

元本《琵琶记》	《时调青昆》	《群英类选》	近代青阳腔
	来,似断缆小孤	和受,一路上唱	只落得容颜憔
	舟,(又)随风水	词儿觅食度口。	瘦。又不比吴道
	上飘。伯喈夫		子用机谋,叮咛
	〈你便做无拘束		嘱咐毛延寿。毛
	荡荡悠悠,又不		延寿惯养着笔尖
	知来时候。抱琵		头。画不出,真
	琶权当做行头,		是愁,画出来,真
	背真容不离左		是丑。丑只丑裙
	右,敢离左右?		钗一女流。虽则
	我今去休拜辞泪		是,伯喈的爹娘,
	流。罢了! 公婆	THE LANGE	也须是赵五娘的
	的娘! 你生做一		亲姑舅。
	个受饥馁的公		【尾声】好教我
	婆,死做个绝祭		描画真容难措
	祀的孤坟姑舅。	E Problem Starting Starting	手,倒做了有儿
	(又)	Cred G tim	无后。

从以上所列的曲调及曲文中可见,元本中的【三仙桥】三曲为南曲,而当弋阳腔、余姚腔及其裔派青阳腔与俚歌北曲合流后,两者的曲体已趋于一致,故《时调青昆》、《群英类选》及近代青阳腔皆改为北曲曲调,曲文也具有了俚歌北曲的曲体特征,句式不定,平仄不律。

也正因为弋阳腔与余姚腔的滚唱形式与俚歌北曲字多腔少、烦弦促调的演唱方式相同,因此,弋阳腔与余姚腔可不经改动,直接演唱北曲杂剧的曲文,如明清时期弋阳腔与余姚腔所演唱的《西厢记》,就是元代王实甫的《北西厢》。如李渔《闲情偶寄·词曲部·音律第三》云:

北本(《北西厢》)为词曲之豪,人人赞美,但可被之管弦,不便奏诸场上,但宜于弋阳、四平等俗优,不便强施于昆调,以系北曲而非南曲也。兹请先言其故。北曲一折,止隶一人。虽有数人在场,其曲止出

一口,从无互歌、迭咏之事。弋阳、四平等腔,字多音少,一洩而尽。又有一人启口,数人接腔者,名为一人,实出众口。故演《北西厢》甚易。昆调悠长,一字可抵数字。每唱一曲,又必一人始之,一人终之,无可助一臂者。以长江、大河之全曲,而专责一人,即由铜喉铁齿,其能胜此重任乎?此北本虽佳,吴音不能奏也。……予生平最恶弋阳、四平等剧,见则趋而避之,但闻其搬演《西厢》,则乐观恐后。何也?以其腔调虽恶,而曲文未改,仍是完全不破之《西厢》,非改头、换面、折手、跛足之《西厢》也。南本则聋瞽、喑哑、驮背、折腰诸恶状,无一不备于身矣。

可见,在明清时期,虽然《北西厢》不能用腔多字少的海盐腔、昆山腔演唱,但还是能用字多腔少的弋阳腔、余姚腔演唱。在明清时期的一些弋阳腔与余姚腔戏曲折子戏选集中,选收了未经改编的《北西厢》曲词。如明黄文华选辑《新锲精选古今乐府滚调新词玉树英》卷二下层选收《南西厢》《崔莺莺月夜听琴》、《俏红娘递柬传情》、《崔莺莺书斋赴约》三出(现仅存《听琴》出开头的一段念白及【斗鹌鹑】曲,后两出缺失),明阮宇选编《类纂今古传奇梨园正式乐府万象新》前集卷二下层选收《莺月夜听琴》、《莺生月夜佳期》两出,两书选收的剧名虽题作《南西厢》,但曲调及曲词实选自《北西厢》,曲白皆与《北西厢》同,只是脚色皆按南戏作了改编,即以旦扮莺莺,生扮张生。又如《风月锦囊》所选收的《西厢记》剧名就题作《新刊摘汇奇妙戏式全家锦囊北西厢》,其中曲调及曲词也皆同《北西厢》,只是按南戏与传奇的剧本体制,在剧前加了一个副末开场。

【沁园春】西洛张生,博陵崔氏,俱寓西厢。遭孙 彪掳掠,夫人高叫:有能退敌,即警东床。

141

那时张生定策,孙彪围解,夫人乃要将亲与郑郎。 那郑恒误闻,抵掳贵咸诉鸳鸯。①

反之,俚歌北曲与弋阳腔合流后,其曲体也出现了变异,如在曲调组合形式上,打破了北曲依宫调联套的组合形式。所谓依宫调联套,也就是在组合曲调、将单支的曲调联缀成一个套曲或组曲时,必须用同一个宫调内的曲调,且一套曲必须叶同一个韵。曲调的排列也有一定的次序,如仙吕必以【点绛唇】为首,南吕必以【一枝花】居前,双调首曲为【新水令】,正宫首曲为【端正好】,越调首曲为【斗鹌鹑】。而在明代的一些弋阳腔、余姚腔剧本中,所采用的北曲曲调已不按宫调来组合,如在《古城记》第十出的曲调组合中,将【北正宫・端正好】与【北仙吕·油葫芦】两支不是同一宫调的曲调组合在一起;又如《金貂记》第十六折中,也将【北南吕·一枝花】与【北双调·清江引】相联;而且曲调的排列也无一定的次序,如《白袍记》第六折的曲调组合:

【北仙吕・混江龙】 【点绛唇】—【南南吕・梁州序】—【红衲袄】—【北正宫・端正好】—【滚绣球】

在这一组曲调中,原来作为仙吕套首曲曲调的【点绛唇】,被安排在【混江龙】之后。显然,在这些剧本中,从曲调的组合形式来看,北曲曲调已南曲化,其联套定位性变弱。

综上所述,由于来源与传统的不同,乐府北曲与俚歌北曲形成了各自不同的曲体,而在其流传过程中,又分别与南曲的不同曲体产生了交流与融合,从而使得两者在曲体上具有了南北兼有的特征。从北曲曲体的这一沿革与流变过程来看,作为音乐文体的诗词曲的发展,其连续性与传承性是十分明显的。因此,从这一点上来说,前人所谓的北曲的演唱方式至明代失传的说法是不正确的。

① "抵掳"句似有误。

南戏曲调组合形式考述

我国的古典戏曲从表演形式上来说,是以唱为主的,因此,不同的戏曲形式,有着不同的音乐结构。而从戏曲音乐结构上来考察,我国的古典戏曲大致可以分为两大类:一类是联曲体戏曲,一类是板腔体戏曲。宋元南戏、元曲杂剧、明清传奇皆是联曲体的戏曲音乐结构,所谓联曲体,也就是将若干支具有不同旋律与节奏的曲调,联缀成一个套(组)曲来演唱故事。而由于联曲体戏曲所采用的曲调有南北之分,因此,同为联曲体戏曲,由于所用的曲调的不同,在组合形式上也有较大的差异。本文即就南戏的曲调组合形式作一些探讨与考述。

一、早期南戏曲调组合的规则及其形式

自明清以来,戏曲音律家们在论及联曲体戏曲的曲调组合形式时,都认为无论是南戏还是北曲杂剧,不仅都是组合成套曲来演唱故事,而且皆遵循依宫调联套的规则来组合曲调的,如明代臧懋循指出:"南与北声调虽异,而过宫下韵一也。自高则诚《琵琶》首为'不寻宫数调'之说,以掩覆其短,今遂藉口谓

曲严于北而疏于南,岂不谬乎?"^①清代李渔也认为:"从来词曲之旨,首严宫调,次及声音,次及字格。九宫十三调,南曲之门户也。小出可以不拘,其成套大曲,则分门别户,各有依归,非但彼此不可通融,次第亦难紊乱。"^②所谓依宫调联套,也就是在组合曲调、将单支的曲调联缀成一个套曲或组曲时,必须用同一个宫调内的曲调,且一套曲必须叶同一个韵。曲调的排列也有一定的次序,如南曲一套曲须以引子起,中间为过曲,最后以尾声作结,北曲虽无引子,但用于开头的曲调有一定,如仙吕必以【点绛唇】为首,南吕必以【一枝花】居前,双调首曲为【新水令】,正宫首曲为【端正好】,越调首曲为【斗鹌鹑】。因此,明清时期的曲律家们在编撰南曲谱时,为给戏曲作家选择曲调、联级成套提供方便,不仅将曲调按九宫或十三调分列,而且还将每一宫调内的曲调分为引子、过曲、尾声三大类。

依宫调联套的组合形式,最早始于诸宫调,诸宫调是宋金时期产生的一种说唱技艺,它是取同一宫调内的若干支曲调组合成一个短套,再集合不同宫调的若干短套联缀成一长篇来说唱一故事。如金董解元《西厢记诸宫调》卷一所用的几个套曲:

【仙吕调・醉落魄缠令】(家麻)—【整金冠】(家麻)—【风吹荷叶】(家麻)—【尾】(家麻)—【般涉调・哨遍】(鱼模)—【耍孩儿】(鱼模)—【太平赚】(鱼模)—【柘枝令】(鱼模)—【墙头花】(鱼模)—【尾】(鱼模)—【仙吕调・赏花时】(家麻)—【尾】(家麻)—【仙吕调・赏花时】(萧豪)

从以上这些曲调的排列来看,被组合在一个套曲中的曲调不仅为同一宫调的曲调,而且必须叶同一个韵部,即使曲调所属宫调相同,但由于所叶的韵部不同,也不能相联成套,如其中的两【仙吕调·赏花时】短套。

① 明臧悬循《元曲选序》,《元曲选》卷首,第1页,中华书局1958年版。

② 清李渔《闲情偶寄·词曲部·音律第三》、《中国古典戏曲论著集成》第七册、第 34、35页。

诸宫调的这一依宫调联套的曲调组合形式后来为北曲所借鉴。北曲散曲有小令与散套两类,散套便是由同一宫调中的曲调联缀而成,且一韵到底。元杂剧由于篇幅短,一本仅四折,而且一本杂剧只能由一个脚色唱,或正旦,或正末,因此,杂剧在联缀曲调时,也采用了依宫调联套的组合形式,而且以套曲为使用单位,即一本四折,一折一个套曲,一套一个宫调,一韵到底。如关汉卿《单刀会》杂剧所用的曲调:

第一折:【仙吕·点降唇】(萧豪)—【混江龙】(萧豪)—【油 葫芦】(萧豪)—【天下乐】(萧豪)—【那吒令】(萧豪)—【鹊桥仙】 (萧豪)—【寄生草】(萧豪)—【金盏儿】(萧豪)—【金盏儿】(萧 豪)—【尾声】(萧豪)

第二折:【正宮・端正好】(尤侯)—【滚绣球】(尤侯)—【倘 秀才】(尤侯)—【滚绣球】(尤侯)—【倘秀才】(尤侯)—【滚绣球】 (尤侯)—【倘秀才】(尤侯)—【滚绣球】(尤侯)——【尾声】(尤侯)

第三折:【中吕·粉蝶儿】(江阳)—【醉春风】(江阳)—【十二月】(江阳)—【尧民歌】(江阳)—【石榴花】(江阳)—【斗鹌鹑】(江阳)—【上小楼】(江阳)—【幺】(江阳)—【快活三】(江阳)—【鲍老儿】(江阳)—【剔银灯】(江阳)——【犀声】(江阳)

第四折:【双调・新水令】(车遮)—【驻马听】(车遮)—【胡 十八】(车遮)—【庆东原】(车遮)—【沉醉东风】(车遮)—【雁儿 落】(车遮)—【得胜令】(车遮)—【搅筝琶】(车遮)—【离亭宴带歇 拍煞】(车遮)

南戏在形成初期,虽也受到了诸宫调的影响,如《张协状元》还采用了一段诸宫调作为开场,又在南戏的曲调中,有些是来源于诸宫调的曲调,但南戏在联缀曲调时,并没有采用诸宫调依宫调联套的组合形式。这是因为南戏的艺术体制与元杂剧不同,一是南戏的篇幅较长,如《永乐大典戏文三种》所收的《张协状元》长达五十三出,《错立身》、《小孙屠》也分别有十四出和二十一出;二是南戏凡上场脚色皆可唱,在同一出戏中,往

往有多种脚色,甚至生、旦、净、末、丑各类脚色都上场目都有唱 段,而每一种脚色所唱的曲调声情各不相同,如生、日宜唱节奏 舒缓、声情婉转的细曲,净、丑所唱多为一板一眼、声情粗率的 急曲。又在同一出戏中,故事情节也并非自始至终都是同一种 性质,或悲或喜,或怒或哀,有时喜怒哀乐在同一出戏中皆有, 若是采用同一种声情的曲调组合成一套曲来演唱,显然是与这 一出戏的实际的脚色安排、剧情发展等不相符。如《琵琶记· 中秋赏月》这场戏,演中秋之夜,蔡伯喈与牛小姐在牛府赏月, 两人虽同赏一月,但两人此时的心情各不相同。蔡伯喈辞官、 辞婚不从,被逼入赘相府,此时因念及在老家的前妻与父母,心 生愁闷,故在他眼里,月景是一片凄凉孤零,"月中都是断肠 声","几处凄凉几处喧"。牛小姐则与状元郎新婚燕尔,内心充 满着欢乐,故她所见到的月景便是良辰美景,"人生几见此佳 景","今宵明月最团圆"。正如李渔所说的:"同一月也,牛氏有 牛氏之月,伯喈有伯喈之月。"^①若采用依宫调联套的组合形式 来安排两人的曲调,让两人唱同一宫调内、具有相同声情的曲 调,显然是与这一出戏所敷演的情节、人物的性格不相符。因 此,南戏是按照所敷演的故事情节、场面的转换、剧中人物的性 格来安排和组合曲调的,如《张协状元》第二十七出的曲调 安排:

【卜算子】(萧豪韵):外扮王胜花母、后(贴)扮王胜花上场,交代这场戏的背景,状元游街。

【福马郎】三曲(皆来韵):后(贴)、末(扮堂后官)分别叙说 状元游街的情形。

【卜算子】(鱼模人声韵):生扮张协上场,抒发状元及第后的欣喜之情。

① 清李渔(闲情偶寄·词曲部·词采第二)、《中国古典戏曲论著集成》第七册,第 27页。

【同前】(鱼模韵):后(贴)上场唱,递丝鞭,欲选新科状元为 夫婿。

【大圣乐】四曲(齐微、支思韵):后(贴)向生递丝鞭,生推辞不接。外与末劝后(贴)不要痴迷,姻缘事皆前定。

【十五郎】(鱼模人声韵): 丑扮王德用上场,斥责生不接 丝鞭。

【同前】(先天韵):生一再表示不愿人赘,末劝丑不要勉强。

【江头送别】二曲(齐微韵): 丑对生的拒婚仍是愤恨不已, 末还是相劝。

【金蕉叶】(鱼模人声韵):外、后(贴)重新出场,叹姻事未遂。

【斗虼麻】四曲(先天韵):外、后(贴)分别抒发因姻事未遂 而产生的懊丧之情,丑对生的拒婚耿耿于怀,打算报复,末仍是 相劝。

从剧情发展与脚色的上下场来看,这场戏也可分为四个段落,从【卜算子】到【福马郎】三曲为第一个段落,场上的脚色有外、后(贴)、末,主要交代这场戏的背景,描写状元游街的情景。首曲【卜算子】为引子,用萧豪韵,而引子由于具有相对的独立性,故其用韵可与后面的【福马郎】三曲的用韵不同。

从第二支【卜算子】到【大圣乐】三曲为第二个段落,生与下场后重新出场的后(贴)分别唱引子【卜算子】曲,且同用鱼模韵,但为了区别,生所唱的【卜算子】用入声韵。接下去的【大圣乐】三曲虽皆由生、后(贴)、末、外接唱,但第三曲因是外重新出场后接唱,故改用支思韵,而在早期南戏的用韵中,齐微与支思是通叶的,因此,从总体上来说,此曲仍与前二曲为一个整体。

从【十五郎】到【江头送别】为第三个段落,在这一段中,场上脚色又出现了变化,外、后(贴)下场,开出场。

从【金蕉叶】到【斗虼麻】四曲为第四个段落,在这一段中, 场上脚色又出现了变化,外、后(贴)重新出场,因【金蕉叶】为 外、后(贴)出场时所唱,故其用鱼模人声韵,与后面【斗虼麻】三 曲所用的先天韵异。

又如《荆钗记·觅真》出,这出戏演钱流行接到假家书后,心存疑虑,到外面打听虚实。从剧情的发展与人物的上下场变化来看,全出可分为四段:第一段是钱流行与李成来到妹子家中,外(钱流行)与丑(姑母)上场,各唱【普贤歌】一曲,用歌戈韵。第二段,外向丑说明来意,提起假家书一事。丑便让外向刚从京城回来的孙汝权打听,此时安排了两首【蛮牌令】曲,由外、丑轮唱,用齐微韵。第三段,净(孙汝权)出场,外向净打听王十朋的情况,净假称王十朋已人赘相府,乘机又向外求亲。这里外与净各唱【川拨棹】一曲,用真文韵。第四段,净下场后,外、丑、末(李成)皆对王十朋人赘相府之事信以为真,此时让三人各唱【生姜牙】一曲,用鱼模韵,谴责王十朋的负心。

由于每一部戏及每一出戏所敷演的故事情节及人物的上下场各不相同,因此,南戏每一出所用的曲调不仅不按照同一宫调、同一韵部来组合,而且也不一定按照引子、过曲、尾声的排列次序来组合。在同一出戏中,根据剧情、人物上下场的变化,可以用不同宫调的曲调,也可以叶不同的韵部。如《张协状元》第十出:

【黄钟过曲・出队子】(真文)—【仙吕过曲・五方鬼】(真文、庚青)—【同前】(真文)—【同前】(尤侯)—【仙吕人双调过曲・五供养】(江阳)—【同前】(真文)—【同前】(真文、庚青)—【双调引子・新水令】(齐微)—【仙吕人双调过曲・江儿水】(齐微)—【同前】(齐微)—【双调引子・捣练子】(江阳)—【双调过曲・锁南枝】(先天)—【同前换头】(齐微、桓欢、先天)—【同前】(齐微)—【同前换头】(齐微)—【同前换头】(齐微)—【同前换头】(齐微)

又如《小孙屠》第三出:

【正宫引子・破阵子】(真文)—【破阵子】(真文)—【正宫过曲・渔家傲】(真文、尤侯)—【剔银灯】(真文)—【中吕讨曲・地

从以上两出戏所用的曲调可见,南戏使用曲调不是像北曲杂剧那样,以套曲为单位,一折仅用同一宫调中的曲调、叶同一个韵部,而是以单支曲调或曲组为单位的,故在同一出戏中,不必依宫调来组合曲调,可以选用不同宫调中的曲调,《小孙屠》也用了正宫、中吕、越调、仙吕入双调、南吕等五个宫调中的曲调;可以不用引子和尾声,也可用两支引子,或可在最后用引子;也可根据剧情的需要,中间变换曲韵,甚至同一支曲调连用,也可以用不同的曲韵。也正因为南戏是以单支曲调或曲组为使用单位,不依宫调来组合曲调,因此,南戏每一出所使用的曲调组合形式也是多种多样的,综合早期南戏的曲调组合形式,大致可分为四种组合形式:

(一)只曲与只曲的组合,如:

《张协状元》第四十三出:【锦缠道】--【过绿襕踢】

《小孙屠》第五出:【天下乐】一【光光乍】

《白兔记·投军》出:【梁州序】—【水底鱼】—【醉扶太平】— 【引军旗】

《拜月亭・虎狼扰乱》出:【点绛唇】—【水底鱼】—【豹子 令】—【金字经】

这种只曲与只曲的组合形式,虽然不是始于南戏,如金代的诸宫调,就是采用这种组合形式的,但南戏的只曲与只曲的组合,与金代诸宫调的组合形式不同,金代诸宫调在组合一个套曲时,须用同一宫调内的曲调、叶同一个韵部,而南戏的只曲相连,可以不拘宫调与韵部,如《荆钗记·误讣》出所用的曲调

及其曲韵:

【探春令】(鱼模)—【一枝花】(车遮)—【渔家傲】(侵寻、真文)—【梧桐树】(车遮)—【东瓯令】(车遮)—【金莲子】(车遮)— 【尾声】(车遮)

在这一组曲里,共用了鱼模、侵寻、真文、车遮四个韵,而且开口与闭口同叶。又如《张协状元》的开场,在正式开场前,副末说唱了一段诸宫调,从张协拜别父母,离家赴京应试起,说唱到张协在途中遭到强盗的抢劫止。这篇诸宫调由【凤时春】、【小重山】、【浪淘沙】、【犯思园】、【绕池游】等五支曲调组成。由于这篇诸宫调是被收在南戏中作为开场的一部分,又早期的南戏在曲调前不标宫调名的,因此,这五支曲调也都没有标明宫调名。而按后世曲谱所列,这五支曲调所属宫调如下:

【凤时春】(齐微)——仙吕宫引子

【小重山】(江阳)——双调引子

【浪淘沙】(寒山)——越调引子

【犯思园】(萧豪)——不见曲谱,似为中吕引子【思园春】的 犯调

【绕池游】(鱼模)——商调引子

显然,这五支被组合在一起的曲调并非属于同一宫调。而且五支曲调所用的曲韵各不相同,分别用了齐微、江阳、寒山、萧豪、鱼模五个韵部。可见,南戏即使采用了诸宫调的表现形式,而其曲调组合形式与金代诸宫调不同。

(二)联章体,即在一出戏中,反复运用同一支曲调。这种组合形式实承自唐代曲子中的联章体,如在唐代的曲子中,【五更转】便是由同一支曲调反复运用,从一更唱到五更,连用五次。在宋代的鼓子词中,也是以联章体的形式来演唱故事的,如赵令畤的《会真记》鼓子词便是反复运用【商调·蝶恋花】词调来说唱崔莺莺与张生的故事的。早期南戏由于刚形成时可

用的曲调不多,而且采用了民间歌谣以腔传字的形式演唱,即以固定的旋律来演唱不同的曲词,因此,这种联章体的曲调组合形式也为南戏所采用,而且是南戏曲调的一种主要组合形式,如《张协状元》共328支曲,其中联章体有216支,《错立身》共49支曲,联章体有26支;《小孙屠》共132支曲,联章体有54支;《琵琶记》共403支曲,联章体有281支。南戏采用这种联章体的组合形式有两种情形,一是定格连用,即从首支到最后一支曲调,不仅调名相同,而且曲调的旋律、节奏固定不变,次曲起则称作【同前】或【前腔】,如:

《张协状元》第四十七出:【金莲子】—【前腔】—【前腔】 【前腔】

第四十九出:【一枝花】一【前腔】—【前腔】—【前腔】

《错立身》第六出:【玉交枝】—【前腔】

《金钗记》第六十出:【罗江怨】—【前腔】—【前腔】—【前腔】

《琵琶记·路途劳顿》出:【月云高】【前腔】—【前腔】

《南曲九宫正始》册三引元传奇《孟月梅》:【仙吕过曲·月 儿高】一【前腔第一】一【前腔第二】一【前腔第三】一【前腔第 四】一【前腔第五】一【前腔第六】一【前腔第七】一【前腔第八】

二是换头联章体,即前后所用的虽为同一支曲调,但从次曲起,首句的句格有异,次曲起则称作【前腔换头】。如:

《张协状元》第十七出:【风人松】-【祝英台近】-【前腔换头】-【前腔换头】-【前腔换头】

《小孙屠》第二十出:【念佛子】—【前腔换头】—【前腔】—【前腔换头】

(三)只曲与联章体的组合:这种组合形式是南戏曲调相组合的主要形式。只曲与联章体的组合也有多种形式,一是在若

干支只曲中间,穿插一些联章体的曲调,如:

《张协状元》第三出:【大圣乐】—【叨叨令】—【前腔】

第十九出:【麻婆子】—【尹令】—【前腔】—【前腔】—【添字 尹令】—【前腔】—【前腔】—【前腔】—【前腔】

二是在联章体前加一引子,如:

《张协状元》第六出:【风马儿】-【借(惜)黄花】-【前腔】

《小孙屠》第十三出:【夜行船】【绣停针】【前腔】—【前腔】—【前腔】—【前腔】

《白兔记·汲水》出:【胡捣练】【桂枝香】【前腔】【前腔】【前腔】】【前腔】

三是过曲只曲与一联章体相组合,如:

《张协状元》第十一出:【豆叶黄】—【忒忒令】—【前腔】—【前腔】

《荆钗记·遣仆》出:【出队子】—【好姐姐】—【前腔】—【前 腔】—【前腔】

《连环记·诛卓》出:【黄钟过曲·神仗儿】—【南吕过曲·香柳娘】—【前腔】—【前腔】

四是在一联章体后缀一【尾声】,如:

《白兔记·岳赘》出:【花心动】【前腔】—【前腔】—【前腔】—【前腔】—【尾声】

《金印记·父母闻捷》出:【甘州歌】-【前腔】-【尾声】 五是引子--联章体--尾声的组合,如:

《荆钗记·闺念》出:【破阵子】-【四朝元】--【前腔】-【前腔】--【前腔】--【尾声】

《杀狗记·孙华家宴》出:【夜行船】—【祝英台】—【前腔换头】—【前腔换头】—【前腔换头】—【尾声】

(四)联章体与联章体的组合,如:

《张协状元》第四出:【西地锦】—【前腔】—【川鲍老】—【前腔】

第五十一出:【引番子】—【前腔】—【前腔】—【浆水令】— 【前腔】—【前腔】—【前腔】

《荆钗记·觅真》出:【普贤歌】—【前腔】—【蛮牌令】—【前腔】—【川拨棹】—【前腔】—【生姜牙】—【前腔】

《杀狗记·谏兄触怒》出:【挂真儿】—【绣带儿】—【前腔】— 【大圣乐】—【前腔】

有的也可在两个或多个联章体组合的前后缀以引子和尾声,如:

《荆钗记·遣音》出:【破阵子】—【榴花泣】—【前腔】—【渔家傲】—【前腔】—【尾声】

《金印记·周氏回家》出:【金钱花】—【前腔】—【前腔】— 【前腔】—【前腔】—【前腔】—【前腔】—【前腔】—【前腔】— 【前腔】—【前腔】—【忆多娇】—【前腔】—【前腔】—【前腔】—【小 黑麻】—【前腔】—【前腔】—【前腔】—【

另外,由于在南戏所用的曲调中,采用了宋元时期在民间流传的一些说唱技艺中的曲调,如唱赚、大曲等,因此,在曲调的组合形式上,也借鉴了这些说唱技艺的曲调组合形式,如宋代在民间流传甚广的唱赚,其所用的曲调有固定的组合形式,据宋吴自牧《梦粱录》卷二十"妓乐"条记载:

唱赚:在京时,只有缠令、缠达。有引子、尾声为缠令;引子后只有两腔迎互循环,间有缠达。

宋灌园耐得翁《都城纪胜》"瓦舍众伎"条也载:

唱賺:在京师日,有缠令、缠达:有引子、尾声为缠令,引子后只以两腔互迎,循环间用者为缠达。中兴后,张五牛大夫因听动鼓板中,又有四片【太平令】,或赚鼓板(即今拍板大筛扬处是也),遂撰为【赚】。赚者,误赚之义也,令人正堪美听,不觉已至尾声,是不宜为片序也。今又有"覆赚",又且变花前月下之情及铁骑之类。凡赚最难,以其兼慢曲、曲破、嘌唱、要令、番曲、叫声诸家腔谱也。

据此,宋代的唱赚有两种组合形式:一是首为引子,中间为多支只曲,最后是尾声,采用这种组合形式的称作"缠令";在引子后有两支只曲循环相间排列,采用这种组合形式的则称作"缠达"。南宋陈元靓《事林广记》"遏云要诀"中还收录了一套《圆里圆赚》,共由九支曲调组成,排列如下:

【紫苏丸】一【缕缕金】一【好孩儿】一【大夫娘】—【好孩儿】—【赚】—【越恁好】【鹘打兔】—【尾声】。

在这一套曲中,首曲【紫苏丸】为中吕引子,最后以【尾声】 作结,因此,这是一套缠令的组合形式。在南戏的曲调组合形式中,也出现了这种缠令的组合形式,如《张协状元》第十四出:

【薄媚令】—【红衫儿】—【同前换头】—【同前换头】—【同前换头】—【扇前换头】—【赚】—【同前】—【金莲子】—【同前换头】—【醉太平】—【尾声】

在以上这一组曲调中,首曲【薄媚令】为引子,中间有【赚】 曲作过渡,最后又以【尾声】作结,显然,这一组曲的组合形式, 正是缠令的组合形式。

又如《张协状元》第三十五出:

【赵皮鞋】—【喜迁莺】—【赵皮鞋】—【五更转】—【赵皮鞋】—【五更转】—【前腔】—【前腔】

这一套曲中,虽中间不是完全由两曲循环相间排列,但仍

153

然可以看出缠达的曲调组合形式。又如《东窗记》第三十七折:

【山坡羊】—【水红花】—【山坡羊】—【水红花】

《金印记•焚香保夫》出:

【似娘儿】—【清江引】—【二犯朝天子】—【清江引】—【二犯朝天子】—【清江引】—【二犯朝天子】—【清江引】—【二犯朝天子】—【清江引】—【二犯朝天子】—【尾声】

《五伦记•哭亲丧明》出:

【菊花新】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【余文】

以上这几出戏所用的曲调组合形式,都是缠达的组合形式。

在南戏曲调的组合形式中,还有以诗或词调与曲调相间排列,以一诗(词)一曲相互缠连的方式,组合成缠达的组合形式,如《荆钗记》第十八出:

【破阵子】—【四朝元】—七言绝句—【四朝元】—七言绝句—【四朝元】—七言绝句—【四朝元】—七言绝句—【尾声】

这是以一首曲与一首诗循环相互排列组合而成的缠达 形式。

又如《琵琶记·寺中遗像》出赵五娘弹唱时所唱的一组曲:

【江南好】词一【销金账】一【江南好】词一【销金账】一【江南好】词一【销金账】一【江南好】词一【销金账】①

这是以一首词、一首曲循环相间排列组合而成的缠达形式,而这些曲调的组合形式,皆是借鉴了宋代唱赚的曲调组合形式。

南戏的曲调组合还借鉴了大曲的曲调组合形式,大曲是。

① 原本中【江南好】词牌缺《元本琵琶记校注》第 189 页,上海古籍出版社 1980 年版。

种大型歌舞曲,它由多段乐曲组成,一般分为散序、中序(或名拍序、歌头)、破(或名舞遍)三大部分,每一部分又包含若干乐段,如第三部分中,通常包含人破、虚催(又名"破第二")、衮遍、实催(又名"催拍"、"促拍"、"簇拍")、衮遍、歇拍、煞衮等。到了宋代,大曲已不是整套地被使用了,而是出现了摘遍的形式,即摘取一套大曲中的若干段来表演,如宋沈括《梦溪笔谈》卷五云:

所谓"大遍"者,有序、引、歌、甑、唯、哨、催、攧、衮、破、行、中腔、踏歌之类,凡数十解;每解有数叠者。裁截用之,则谓之"摘遍"。今人大曲,皆是裁用,悉非"大遍"也。

又宋王灼《碧鸡漫志》卷三云:

凡大曲有散序、靸、排遍、攧、正攧、入破、虚催、实催、衮遍、歇拍、杀衮,始成一曲,此谓大遍。……后世就大曲制词者,类从简省,而管弦家又不肯从首至尾吹弹,甚者学不能尽。

南戏不仅采用了大曲的曲调,如南戏曲调中的【六幺】、【凉州】、【薄媚】、【伊州】、【甘州】、【霓裳羽衣】、【玉树后庭花】、【雨霖铃】、【柘枝】、【三台】、【剑器】、【水调】、【破阵乐】、【石州】等曲调皆来源于大曲,而且南戏也摘取大曲中的某些段落来演唱故事,如《张协状元》第十六出用了一套【菊花新】曲破,便是摘取了大曲【人破】后的一段,其曲调排列如下:

【菊花新】—【后衮】—【歇拍】—【终衮】。

【菊花新】是宋代大曲名,如宋周密《齐东野语》卷十六载:

思陵朝,被庭有菊夫人者,善歌舞,妙音律,为仙

155

韶院之冠,宫中号为"菊部头"。然颇以不获临幸为恨。即称疾告归。宦者陈源以厚礼聘归,蓄于西湖之适安园。一日,德寿按【梁州】曲舞,屡不称旨。提举官关礼知上意不乐,因从容奏曰:"此事非菊部头不可。"上遂令宣唤。于是再入掖禁。陈遂憾恨成疾。有某士者颇知其事,演而为曲,名之曰【菊花新】以献之。陈大喜,酬以田宅金帛甚厚。其谱则教坊都管王公谨所作也。陈每闻歌,辄泪下不胜情。未几物故。园后归重华宫,改名小隐园。

《张协状元》所用的【菊花新】曲,与后面三曲组成一套曲破,即大曲的【人破】以下一段。通常大曲的曲破这一段由七支曲调组成,即【入破】一【破第二】一【衮第三】一【歇拍】一【中衮第四】【煞】一【出破】,而《张协状元》简省了其中的【破第二】、【煞】、【出破】三曲。除了《张协状元》中所用的这套大曲外,我们还可以在其他南戏作品中找到运用大曲的例子,如元本《琵琶记·丹陛陈情》出也采用了一套大曲,其曲调组合如下:

【人破第一】一【破第二】一【衮第三】一【歇拍】一【中衮第五】一【煞尾】一【出破】

又如《南九宫十三调曲谱》、《南曲九宫正始》、《南词定律》等引录了南戏《董秀英花月东墙记》、《赛金莲》的两套佚曲,这两套佚曲也是大曲中的曲破部分,其曲调组合如下:

《董秀英花月东墙记》:【越调近词·入破】—【破第二】—【衮第三】—【歇拍】—【中衮第四】—【煞】—【出破】

《赛金莲》:【越调近词·入破】—【破第二】—【衮第三】— 【歇拍】—【中衮第四】—【煞】—【出破】

从南戏摘取大曲的情况来看,大都是摘取大曲自【人破】起至【出破】这一段,这是因为大曲中的【人破】至【出破】即曲破这一段,始有舞蹈表演,故又称"舞遍",而南戏之所以多摘取大曲

的曲破这一段来演唱故事,就是因为其旋律能与舞蹈相配合。

由上可见,早期南戏的曲调组合形式是多种多样的,而这种多样性,也正是它与北曲杂剧不同的曲调组合规则即依宫调联套的规则和使用方式所决定的。显然,与北曲杂剧相比,南戏的这种曲调组合形式更能表现复杂的故事情节与多样的人物性格。我国的戏曲是一门综合性艺术,各种门类的表演艺术被综合到戏曲里后,都围绕着表现故事情节、刻划人物形象展示各自的功能与特色。如王国维曾给戏曲下过一个定义,曰:"戏曲者,谓以歌舞演故事也。"①又曰:"合言语、动作、歌唱以表面,而后戏剧之意义始全。"②因此,作为戏曲主要表演技艺的歌唱艺术,也必须依据表现故事情节、刻划人物形象的需要来安排曲调,而这种曲调组合规则上的差异,可能也正是使得北曲杂剧到了元末明初逐渐衰亡、而南戏得以长期流存的一个主要原因。

二、北曲南移对南戏曲调组合形式的影响

元灭南宋后,本来在北方流传的北曲杂剧随着元朝的政治势力与军事势力的南下,也南移到了南方,如当时一些著名的北曲作家关汉卿、马致远、郑光祖、白朴、王实甫等都曾到过杭州,关汉卿还写了【南吕·一枝花】《杭州景》的散套。随着北曲作家的南下,南北曲出现了交流,一方面,那些北曲作家来到南方后,在创作北曲的同时,也创作南曲;另一方面,一些南曲作家受北曲作家的影响,也开始创作北曲,如南戏《拜月亭》的作者施惠便作有北曲【南吕·一枝花】《咏剑》套曲。因此,北曲杂剧及散曲的曲调组合形式便对南戏曲调的组合形式产生了影响,即南戏的曲调组合及其使用方式也受到了北曲依宫调联

① 王国维《戏曲考原》,《王国维戏曲论文集》第201页,中国戏剧出版社1957年版。

② 王国维《宋元戏曲史·宋之乐曲》、《王国维戏曲论文集》、第36页。

套、以套曲为使用单位的影响,具体表现在三个方面:

一是模仿北曲散套与剧曲依宫调联套的组合形式,不仅由同一个宫调的曲调组合而成,而且一套曲叶同一个韵部。如:

《错立身》第十三出:【菊花新】(尤侯)—【泣颜回】(尤侯)— 【同前换头】(尤侯)—【扑灯蛾】(尤侯)—【同前换头】(尤侯)— 【尾声】(尤侯)

《琵琶记·高堂称寿》出:【瑞鹤仙】(尤侯、家麻)—【宝鼎现】(尤侯)—【锦堂月】(尤侯)—【前腔换头】(尤侯)—【前腔换头】(尤侯)—【前腔换头】(尤侯)—【前腔换头】(尤侯)—【前腔】(尤侯)—【虎侥令】(尤侯)—【十二时】(尤侯)

因此,随着时代愈往后,受北曲的影响愈大,在南戏作品的曲调组合中,像北曲依宫调联套的组合形式也就愈多,现将《永乐大典戏文三种》、四大南戏及《琵琶记》中的一出用同一宫调、叶同一韵的出数列表比较如下(一出仅用一曲者不计):

剧名	总出数	一出一宫调	一出一韵
《张协状元》	53	3	5
《错立身》	14	· 2	3
《小孙屠》	21	6	7
《荆钗记》	48	4	9
《白兔记》	33	3	5
《拜月亭》	40	7	18
《杀狗记》	36	5	5
《琵琶记》	42	10	10

二是产生了南北曲合套的组合形式。当北曲南移到南方后,南戏吸收了一些北曲的曲调,除了吸收整套北曲外,还在南曲中间,插入一些北曲的曲调,这样便产生了南北合套的组合形式。

在今存的南北合套曲中,以元代杜仁杰的【北商调·集贤

宾】套曲为最早,其曲调组合如下:

【北商调·集贤宾】(支思)—【南集贤宾】(支思)—【北凤鸾吟】(支思)—【南斗双鸡】(支思)—【北节节高】(支思)—【南要鲍老】(支思)—【北四门子】(支思)—【南尾声】(支思)

也有以一南一北相间排列组合成南北合套的,如元无名氏的【双调·珍珠马】《情》,其曲调组合如下:

【南双调·珍珠马】(车遮)—【南步步娇】(车遮)—【北雁儿落】(车遮)—【南沉醉东风】(车遮)—【北得胜令】(车遮)—【南忒忒令】(车遮)—【北沽美酒】(车遮)—【南好姐姐】(车遮)—【北川拨棹】(车遮)—【南桃红菊】(车遮)—【北七兄弟】(车遮)—【南川拨棹】(车遮)—【北梅花酒】(车遮)—【南锦衣香】(车遮)—【北收江南】(车遮)—【南浆水令】(车遮)—【南尾声】(车遮)

另外,王实甫、贯云石、郑光祖等北曲作家也都作有南北合套曲。

在南戏中,第一次出现南北曲合套的是《永乐大典戏文三种》之一的《错立身》戏文,《错立身》的产生年代据钱南扬先生 考证,当在金代末年,该戏出现了两套南北合套的组合形式:

第五出:【南醉落魄】(萧豪)--【北赏时花(赏花时)】(齐微)--【南排歌】(齐微)--【北哪吒令】(齐微)--【南排歌】(齐微)--【南斯歌】(齐微)--【北鹊踏枝】(齐微)--【南乐安神】(齐微)--【北六幺序】(齐微)---【南尾声】(齐微)

第十二出:【北越调·斗鹌鹑】(齐微)—【北紫花儿序】(齐微)—【南四国朝】(鱼模)—【南驻云飞】(皆来)—【前腔】(歌戈)—【前腔】(齐微)—【北金蕉叶】(齐微)—【北鬼三台】(齐微)—【北调笑令】(齐微)—【北圣药王】(齐微)—【北麻郎儿】(齐微)—【幺篇】(齐微)—【北天净沙】(齐微)—【北尾声】(齐微)

《错立身》戏文的这两套南北合套的组合形式还不很规范,第五出所用的南北合套在曲调的排列形式上虽已是一南

一北相间排列,但首曲的用韵与后几曲的用韵不一致;第十二出所用的南北合套一是曲调的排列没有一支南曲,一支北曲,相间排列,而是在一套北曲中,插入五支南曲,二是北曲与南曲的曲韵不一致,即一套(出)曲不是一韵到底。因此,《错立身》的这两套南北合套曲,只是南北曲合套的一种雏形。然而正是由于北曲与南曲的交流,戏曲家们便将南北曲合套的形式引入到了南戏曲调的组合之中。如在《错立身》之后的《小孙屠》及《拜月亭》等剧所采用的南北合套,其组合形式就十分规范了,如:

《小孙屠》第九出:【北新水令】(齐微)—【南风入松】(齐微)—【北折桂令】(齐微)—【南风人松】(齐微)—【北水仙子】(齐微)—【南犯衮】(齐微)—【北雁儿落】(齐微)—【南风人松】(齐微)—【北得胜令】(齐微)—【南风人松】(齐微)。

《拜月亭·罔害皤良》出:【北点绛唇】(齐微)—【南出队子】(齐微)—【北新水令】(齐微)—【南步步娇】(齐微)—【北折桂令】(齐微)—【南江儿水】(齐微)—【北雁儿落】(齐微)—【南侥侥令】(齐微)—【北收江南】(齐微)—【南园林好】(齐微)—【北沽美酒】(齐微)

另外,受到北曲的影响后,在南戏的曲调中,还出现了一种 截取若干支南北曲中的若干曲句集合而成的集曲,如《南曲九宫正始》册二引录了元南戏《吴舜英》"花压栏杆春昼迟"一曲和明初南戏《冻苏秦》【花郎儿】"万里长空收暮云"一曲:

【正宫过曲·二红郎上小楼】【南福马郎】花压栏杆春昼迟,唤起娇娥睡,莺乱啼。【南水红花】无言默默斗芳菲,减香肌。【南红衫儿】又早是绿暗红稀,听声声子规。路旁芳草萋萋,把王孙路迷。【北上小楼】路迷在花丛径里,又没个相周相济。俺只见来往游蜂,贪花蝴蝶,上下争飞。恁成双,俺孤单,心中憔悴。不觉

雨过时园林香细。

【正宫过曲·花郎儿】【南福马郎】万里长空收暮云,海岛冰轮驾碾碧天。【南水红花】故人千里共婵娟,阻关山。【南红衫儿】争奈皓月团圆,人又未圆。嫦娥在月里孤眠,受凄凉万千。【北红衫儿】是处排佳宴,咱独守深庭院。镇日里闷煎煎,甚日重相见。自埋怨,枉教奴,卜尽金钱未还。

这种集曲形式,其实也是一种南北曲合套的形式。如钮少雅在《冻苏秦》【花郎儿】"万里长空收暮云"一曲后注云:

此调按《冻苏秦》原本,每曲之下半截尚有北调 【红衫儿】一阕,古人所谓"南北合调者"也。向被改本 《金印记》直删去之,致今人皆不识其全调。

三是在曲调的组合中,用【尾声】者大为增加。在早期的南戏曲调组合中,由于是以单曲或组曲为使用单位,故在一出戏的结束处,不一定用【尾声】,依据剧情的需要而定。如有的可将最后一曲的末句放缓节奏,引长其声,以代【尾声】,也有的因剧情悲哀,以引子代替【尾声】。如明凌濛初《谭曲杂札》指出:

若过曲有四曲、二曲,而末处调可舒者,即不可用 【尾】,惟唱时略舒末句以作【尾】而已。此自一定之法。

如《张协状元》全本五十三出只有三出用了【尾声】,其中第十二出与二十出两出所用的【尾声】,是借鉴了唱赚的组合形式而用的,又第三十七出是因剧情的需要,即为了表达悲哀的剧情,故用了引子【满江红】,以代【尾声】。当北曲流传到南方后,南戏作家受北曲套曲以【尾声】作结的组合形式的影响,在组合

曲调时,也多用【尾声】作结。

现将《永乐大典戏文三种》、四大南戏及《琵琶记》等八部南戏中使用【尾声】(包括用引子代【尾声】者)的情况列表说明如下:

剧名	用尾声者
《张协状元》	3
《错立身》	4
《小孙屠》	3
《荆钗记》	16
《白兔记》	8
《拜月亭》	12
《杀狗记》	9
《琵琶记》	8

从上表可见,随着时代愈往后,即受北曲的影响愈大,用 【尾声】者也愈多。而且,有些南戏原本中不用【尾声】的,后人 以为是缺少【尾声】而联套不完整,故对其作了改动,即模仿北 曲套曲的组合形式,给原本中无【尾声】者也加上了【尾声】。如 《南曲九宫正始》册二引录"元传奇《蔡伯喈》"【双鸂鶒】(【前腔 换头】)"他原来要奏丹墀"一曲,曲下注云:

此阕昆山俞本增句,大悖。至以"读书"三句截为 【尾声】,益谬。至吴江沈本去之,犹存于第二句下"细思之,可奈他将人轻觑",亦非。

此曲为《琵琶记·激怒当朝》出中的曲文,如《六十种曲》本《琵琶记》确实从这一曲中分出三句曲文,另作【尾声】。如:

元本、陆钞本、嘉靖钞本	《六十种曲》本
【前腔】他原来要奏丹墀,敢和我厮挺(逞)相持。读书辈,没道理,不思量违背圣旨,只教他辞婚辞官俱未得。	【前腔】他原来要奏丹墀,敢和我厮挺相持。细思之,可奈他将人轻觑。我就写表奏与吾皇知,与他官拜清要地,务要来我处为门婿。 【意不尽】(【尾声】) 这读书辈,没道理,不思量违背了圣旨。只教他辞官辞婚俱未得。

又如元本与巾箱本《琵琶记》的《官媒议姻》、《强就鸾凤》两 出皆无【尾声】,而《六十种曲》本中也都加上了【尾声】,故凌濛 初在他所刊刻的《琵琶记·官媒议婚》折批云:

此后诸本增【尾声】云:"明朝有事朝金阙,归家奉亲心下悦,只怕圣旨不从空自说。"不知此调不拘二曲、四曲、六曲,皆不用【尾声】,乃反谓无【尾】者欠结果,妄续貂以泚高先生,冤哉!

另外,由于受北曲依宫调联套及以套曲为单位的使用方式的影响,在元灭南宋、北曲南移后,南曲在剧曲之外,也出现了南散套。从南曲的发展史上来看,南曲与北曲不同,南曲是先有剧曲,然后才有散曲的。这是因为在散曲中,有小令与散套两大类,其中散套的曲调组合有严格的规则,其联套形式严谨,依宫调联套,一个散套须由同一宫调中的曲调组合而成,而且必须叶同一个韵部。北曲是先有散套,后有剧曲的,其剧曲依宫调联套、以套曲为使用单位,也正是受散套依宫调联套的联套规则的影响。而南曲由于最初是以单曲与组曲为使用单位,不用套曲,故剧曲产生于散套之前,而南散套的出现,也正是受北曲依宫调联套、以套曲为单位的使用方式的影响后才出现的。

三、南戏常用曲调组合形式与排场例释

在前面我们已经指出南戏在安排每一出戏的曲调时,不是以套曲,而是以只曲或曲组为使用单位,其中所谓的曲组,也就是某些具有相同或相近的声情的曲调,因表现特定故事情节的需要,常常被组合在一起,具有较强的定位性,民间艺人们在长期的使用过程中,约定俗成,由此形成了相对固定的曲调组合形式,即曲组。如明代徐渭指出:"南曲固无宫调,然曲之次第,须用声相邻以为一套,其间亦自有类辈,不可乱也。如【黄莺儿】则续之以【簇御林】,【画眉序】则续之以【滴溜子】之类,自有一定之序,作者观于旧曲而遵之可也。"①徐渭所说的【黄莺儿】与【簇御林】、【画眉序】与【滴溜子】便是由两支单曲组合而成的曲组。以下就南戏中一些常见的曲调组合形式的特征及其与排场的关系作一分析说明。

(一)【黄莺儿】、【簇御林】两曲相组合。这一组合形式常用 于叙事。

例1.《荆钗记・议亲》出:

【绕池游】—【风人松】—【黄莺儿】二曲—【簇御林】二曲— 【桂枝香】三曲

这出戏演许将仕受钱载和之托,来到王十朋家说亲。十朋母以荆钗为聘。其中这一组曲由老旦(十朋母)、生(王十朋)轮唱与接唱,用以叙事,慨叹家境贫困,要发愤读书,改换门庭。

在这一组合形式中,【黄莺儿】曲有时也可叠用多支,自成一固定的组合形式,也用于叙事,如:

例 2.《荆钗记・春科》出:

【夜游朝】一【水底鱼】三曲一【黄莺儿】三曲一【风检才】 这出戏演朝廷开科取士、试官考试众士子的情节。其中

① 明徐渭《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,第241页。

165

【黄莺儿】三曲由生(王十朋)、末(士子)、净(士子)轮唱,是回答试官考试时所唱,以曲代说,且曲文中间夹有许多念白,增强了叙事性。

例3.《拜月亭·诏赘仙郎》出:

【高阳台】二曲—【普贤歌】—【黄莺儿】四曲

这出戏演王镇奉圣旨,招赘文武状元为婿,差官媒前往状元府递丝鞭。其中【黄莺儿】四曲由外(王镇)、老旦(王夫人)、旦(瑞兰)、小旦(瑞莲)、丑(官媒)等接唱,议论奉旨择婿之事。

(二)【画眉序】【滴溜子】两曲相组合。这一组合形式具有较强的稳定性,其中【画眉序】多叠用三曲或四曲,节奏由缓趋紧,曲文用于叙事,多用于敷演喜庆的情节。

例 1.《拜月亭·洛珠双合》出:

【恋芳春】一【画眉序】三曲一【滴溜子】—【望吾乡】—【排歌】二曲—【金钱花】二曲

这出戏演王镇奉旨招赘文武状元,为瑞兰、瑞莲与蒋世隆、 陀满兴福举行婚礼。其中这一组曲由众人轮唱或合唱,咏叙婚 礼的隆重,描绘喜庆的气氛。

例 2.《琵琶记・强就鸾凰》出:

【传言玉女】—【女冠子】二曲—【画眉序】四曲—【滴溜子】—【鲍老催】—【滴离金】—【鲍老催】—【双声子】—【余文】

这出戏演牛丞相设筵,招赘蔡伯喈。其中这一组曲由生 (蔡伯喈)、外(牛丞相)、贴(牛小姐)、净、丑等轮唱,咏叙婚姻的 美好与婚礼的盛况。

例 3.《连环记・小宴》出:

【南吕引子・步蟾宮】二曲--【黄钟过曲・画眉序】三曲--【滴溜子】--【双声子】--【尾声】

这出戏演王允为离间董卓与吕布的关系,设下连环计,在 府中宴请吕布,让貂蝉作陪。其中这一组曲由老生(王允)、小 生(吕布)、小旦(貂蝉)合唱或轮唱,咏叙宴席的喜庆情景。 (三)【园林好】、【忒忒令】、【五供养】、【玉交枝】、【二犯六幺令】、【江儿水】、【川拨棹】等曲调相组合。这一组合形式具有这样一些特征:一是常用于叙事,且多用于敷演离别的情节,故有时也兼抒情。二是其中所组合的曲调不稳定,首曲不确定,或为【园林好】,或为【忒忒令】,或为【步步娇】,又可根据剧情的需要增加或减少,若剧情较长,为增强曲文的抒情性,则增加【尹令】、【品令】、【嘉庆子】、【豆叶黄】等曲,若是所敷演的情节具有悲哀的色彩,最后常以引子【哭相思】或【临江仙】代【尾声】作结。

例 1.《拜月亭·抱恙离鸾》出:

【五供养】—【园林好】—【尹令】—【品令】—【豆叶黄】—【月 上海棠】—【五韵美】—【二犯(六)幺令】—【玉交枝】—【江儿 水】—【川拨棹】三曲—【哭相思】—【卜算子】—【金梧桐】

这出戏分为前后两个部分,前一部分演蒋世隆与王瑞兰在招商店结成夫妻后,蒋世隆染病不起,请来太医诊病。后一部分演王尚书出使回朝,路过招商店,与瑞兰相遇,便不顾蒋世隆卧病在床,硬将瑞兰带回。在敷演后一部分的情节时就采用了这一组合形式。从【五供养】到【江儿水】曲,由旦(王瑞兰)、外(王镇)、生(蒋世隆)独唱或接唱,以叙事为主,旦向外叙述离别后的情形,外要旦离开生,以及生向外哀求不要将他与瑞兰分开。【川拨棹】三曲以抒情为主,由生与旦接唱,抒发离别之苦,由于剧情悲哀,故在【川拨棹】曲后又加一【哭相思】曲,由生旦两人合唱。最后【卜算子】、【金梧桐】两曲是外、旦下场后,由生独唱,抒发对王镇强行拆散他与瑞兰的姻缘的愤恨及孤苦无援的忧愁。

例 2.《连环记・拜月》出:

【罗江怨】【园林好】【嘉庆子】【尹令】【品令】【豆叶黄】【玉交枝】【二犯六幺令】【【江儿水】【川拨棹】【尾声】

这出戏演貂蝉见王允为董卓专权事终日忧愁,便在夜晚焚

香拜月,祝告上天,替王允除去忧愁。王允遇见,便将自己所设 计的连环计告知貂蝉,让貂蝉夫董府离间董卓与吕布的关系, 以除掉董卓。貂蝉慨然答应。在这出戏中,这一组合形式主要 用于叙事,为了增强叙事的功能,在曲文中间多插入念白,如 【嘉庆子】、【尹令】、【品令】三曲,老生(王允)以念白相问,旦(貂 蝉)即以唱相答。而【江儿水】曲则由旦以念白相问,老生以唱 相答。

例 3.《五伦记·兄弟赴任》出:

【五供养】—【园林子(好)】-【家(嘉)庆子】—【尹令】—【品 令】-【豆叶黄】-【三月海棠】-【孝顺歌】九曲-【玉交枝】二 曲一【二犯六幺令】一【川拨棹】二曲一【哭相思】

这出戏演伍伦全、伍伦备告别母亲与妻子,离家赴任所。 在这出戏中,这一组合形式主要用于抒情,除了夫人、旦(淑 清)、贴(淑秀)对生(伍伦全)、小生(伍伦备)的嘱咐外,主要是 抒发场上人物在别离时的忧愁,因此,多由场上人物独唱、轮 唱,让各人抒发心中的离愁别恨。而且由于这出戏的情节也具 有悲哀的色彩,故最后又缀以引子【哭相思】曲,代替【尾声】 作结。

例 4.《琵琶记・南浦嘱别》出:

【谒金门】—【忒忒令】二曲—【沉醉东风】二曲—【腊梅 花】【园林好】二曲一【江儿水】二曲一【五供养】二曲一【玉交 枝】二曲--【川拨棹】二曲--【余文】

这出戏演蔡伯喈为父亲所逼,只得离家赴京应试。全出分 为前后两个部分,前一部分是蔡伯喈与家人及邻居张大公—— 告别。这一组合形式便是用于前一部分,其中【腊梅花】是外、 净上场时所唱的插入曲,不属于这一组合形式。在这里,这一 组合形式主要用于叙事,如【忒忒令】二曲由旦(赵五娘)、牛(蔡 伯喈)轮唱,旦指责生不从孝道,抛下父母外出求官;牛则为自 己辩解。又如【园林好】、【江儿水】、【五供养】等曲由生、外(蔡 公)、净(蔡婆)、旦、末(张大公)等轮唱,相互叮嘱。而在生、旦的唱词中,也带有怨恨与无奈之情。这出戏虽也是演亲人之间的离别之事,但其悲哀的色彩不强烈,故最后只是以普通【尾声】(【余文】)作结,而不是以【哭相思】或【临江仙】等引子作结。

例 5.《黄孝子寻亲记·春店》出:

【金菊对芙蓉】—【步虚声】—【园林好】四曲—【江儿水】二曲—【五供养】—【川拨棹】二曲—【临江仙】

这出戏演黄孝子母亲被胡人掳去,流落他乡,得遇太宜人救助,在汝州春店落脚,为人浆补谋生。黄孝子历遍天涯,寻找母亲,来到汝州,在春店终与母亲相遇。在这出戏中,这一组合形式主要用于叙事,前面的【园林好】、【江儿水】等五曲由生唱,叙述自己的来历及寻亲的艰辛,在生(黄孝子)唱时,旦(孝子母)以念白相问。后几曲则由旦、老旦(太宜人)向生叙述被掳后的情形。由于所敷演的情节具有悲哀的色彩,故最后以引子【临江仙】作结。

例 6. 《荆钗记・分别》出:

【临江仙】—【园林好】—【沉醉东风】—【川拨棹】—【红绣鞋】—【尾】

这出戏演试期临近,王十朋离家赴京城应试。全出戏分为前后两部分,前一部分演钱流行因十朋将要赴京城应试,便差李成将十朋母亲与玉莲接来家中;后一部分演王十朋与家人告别,动身赴京城应试。这一组合形式乃为后一部分所用的曲调。在这里,这一组合形式主要用于叙事,十朋母亲对钱流行表示感谢,钱流行及玉莲对王十朋的嘱咐。虽也是离别的情节,但没有悲哀的色彩,故最后以普通【尾声】作结。

例 7.《荆钗记・夜香》出:

【一枝花】—【园林好】—【川拨棹】—【好姐姐】—【香柳娘】—【尾】

这出戏演玉莲投江后,得钱安抚救起并收为养女。玉莲在

月夜焚香,祝告天神,保佑义父母安康长寿,祝爹爹与婆婆无灾 无障。

例 8.《白兔记•送子》出:

【临江仙】—【步步娇】—【江儿水】—【川拨棹】二曲—【五供养】—【侥侥令】

这出戏分前后两个部分:前一部分演李三娘产下咬脐郎后,李洪一夫妇欲害死咬脐郎,将他撇在荷花池中。后一部分演李三娘托家人窦公将咬脐郎送到并州刘知远处抚养。这一组合形式便用于前一部分,【临江仙】至【川拨棹】四曲由旦独唱,哭诉自己的悲惨命运,埋怨兄嫂的狠毒不仁。叙事兼以抒情。第二支【川拨棹】由净(窦公)与旦接唱,最后【五供养】、【侥侥令】二曲由丑(李洪一妻)上场所唱。在这出戏中,这一组曲以叙事为主,兼以抒情。

例 9.《金印记·琴剑西游》出:

【步步娇】—【江儿水】—【川拨棹】二曲—【园林好】—【五供 养】—【彩旗儿】二曲—【尾声】

这出戏演苏秦告别家人,与唐二一起,到秦邦求官。这一组合形式主要是用于叙事,由生(苏秦)、丑(唐二)两人接唱或轮唱,叙述路途的景色及奔波的劳累。

例 10.《东窗记》第二十一折:

【光光乍】—【出队子】—【忒忒令】—【园林好】—【三台令】—【月上海棠】—【五韵美】—【六幺令】—【玉交枝】—【川拨棹】

这出戏演秦桧害死岳飞后,心中不安,便到灵隐寺设斋忏悔,在寺中遇到一疯僧,疯僧将秦桧与其妻在东窗下设计陷害岳飞的阴谋——予以揭露。【光光乍】、【出队子】二曲分别由长老与秦桧上场时所唱的冲场粗曲,【忒忒令】至【川拨棹】八曲皆由外(疯僧)所唱,用于叙事,为了增强曲调的叙事性,在曲文中间插入秦桧的念白,外则以曲相对。

(四)【锦堂月】、【醉翁子】、【侥侥令】等曲调相组合。在这一组合形式中,【锦堂月】为集曲,是截取【双调·昼锦堂】和【仙吕人双调·月上海棠】两曲的若干句组成。这一组合形式具有这样一些特征:一是常用于喜庆欢快的场面,如庆寿、赏景等。二是所组合的曲调具有较强的定位性,即三曲的位置十分固定,以【锦堂月】为首,【醉翁子】居中,【侥侥令】最后。节奏由慢趋紧,如明何良俊《曲论》曰:"曲至紧板,即古乐府所谓'趋'。趋者,促也。……北曲如中吕至【快活三】临了一句,放慢来接唱【朝天子】,……紧慢相错,何等节奏!南曲如【锦堂月】后【侥侥令】,【念奴娇】后【古轮台】,【梁州序】后【节节高】,一紧而不复收矣。"三是【锦堂月】多叠用二或四曲,而且自次曲起一般为换头;"合头"部分的曲文相同。四是多由众人合唱,以烘托热闹欢快的气氛。

例 1.《荆钗记•庆诞》出:

【珍珠帘】—【锦堂月】四曲—【醉翁子】三曲—【侥侥令】二曲—【尾声】

这出戏演钱载和生日,家中设宴庆贺。所唱曲文多为祝颂庆贺之辞。为了烘托热闹的气氛,皆由多人接唱、合唱,如【锦堂月】四曲,"合头"前的曲文分别由旦(钱玉莲)、丑(姑母)、净(继母)、外(钱流行)独唱,"合头"处的曲文则由众人合唱。又最后的【侥侥令】二曲也由众人合唱。

例 2.《琵琶记·高堂称庆》出:

【瑞鹤仙】—【宝鼎现】—【锦堂月】三曲—【醉翁子】二曲— 【侥侥令】二曲—【十二时】

这出戏演蔡伯喈与妻子赵五娘为父母庆贺寿诞。所唱也皆为祝颂之辞。【瑞鹤仙】、【宝鼎现】是生、旦等脚色上场时所唱的引子,【锦堂月】四曲"合头"前的曲文由旦、净、丑、外分别独唱,而各曲的"合头"部分的曲文则由众人合唱,且曲文相同。以下【醉翁子】、【侥侥令】、【十二时】等五曲则皆由场上脚色接

唱或轮唱。

例 3.《东窗记》第二折:

【女冠子】—【凌波袜】—【锦堂月】三曲—【醉翁子】—【侥侥令】—【尾声】

这出戏演岳飞夫妻赏玩春景。其中【锦堂月】由贴(银瓶)、旦(岳夫人)、生(岳飞)独唱,"合头"处的曲文则由众人合唱,且曲文相同。最后【侥侥令】曲也由众人合唱。所唱也皆为欢庆之辞。

例 4.《连环记·观灯》出:

【双调引子・夜行船】—【双调引子・宝鼎儿】—【仙吕犯调・锦堂月】—【仙吕过曲・醉翁子】—【侥侥令】—【尾声】

这出戏演元宵节,董卓在府中设宴,与母亲观赏彩灯。其中【锦堂月】、【醉翁子】、【侥侥令】三曲皆由众人合唱,曲文也皆为欢快之辞。

(五)【惜奴娇】、【锦衣香】、【浆水令】等曲调相组合。这一组合形式也具有欢悦的声情,多用于庆寿、成亲及游赏等场面。曲调的组合具有较强的定位性,【惜奴娇】在前,【锦衣香】居中,【浆水令】居后;【惜奴娇】常叠用二曲或三曲;又最后多以【尾声】作结,且为众人合唱,以增强场面的热闹喜庆的气氛。

例 1.《小孙屠》第二出:

【粉蝶儿】—【惜奴娇】二曲 —【锦衣香】二曲—【浆水令】

这出戏演孙必达与友人出郊外游玩,观赏春景。曲文皆是叙述景色,场面欢快喜悦。【惜奴娇】、【锦衣香】四曲由生(孙必达)、净、末轮唱,但"合头"部分的曲文相同,且由众人合唱。最后【浆水令】曲由众人合唱。

例 2.《荆钗记・合卺》出:

【风马儿】—【琐寒窗】三曲—【花心动】 【惜奴娇】二曲— 【斗黑麻】二曲—【锦衣香】—【浆水今】—【尾】

这出戏演玉莲由其姑母、李成等陪送,来到王家,与十朋拜

172

堂成亲。全出分为两个段落,前段由生、老旦唱【风马儿】、【琐寒窗】二曲,慨叹家境贫困,担忧姻事未能成就。后段旦、末(李成)、净、丑等上场,先由末、净唱【琐寒窗】(【前腔】)作承上过渡,接着由丑、旦分别唱引子【宝鼎儿】、【花心动】二曲,引出这一组曲。曲文皆为祝颂喜庆之辞。为增强场面的喜庆气氛,每曲皆由场上人物接唱,又最后的【尾声】由众人合唱。

例 3.《金印记·仲子祝寿》出:

【花心动】—【本序】二曲—【惜奴娇序】二曲—【斗宝蟾】二曲—【锦衣香】—【浆水令】—【余文】

这出戏演苏秦之兄苏厉设家宴,为父亲祝寿。曲文皆是吉祥喜庆之辞,最后的【余文】,也由众人合唱。

例 4.《草庐记》第四十八折(刘备招亲):

【西江月】一【神仗儿】二曲一【梅花引】—【惜奴娇】三曲— 【锦衣香】—【浆水令】—【尾声】

这出戏演周瑜设计,伪称国太要招赘刘备,将刘备赚到东吴以害之。不料国太见到刘备后,假戏真做,要招赘刘备,遂为刘备与孙尚香举行婚礼。这一组曲便是在举行婚礼时所唱,曲文也为喜庆之辞,最后的【尾声】也由众人合唱。

例 5.《古城记・赏春》出:

【点绛唇】—【菊花新】—【惜奴娇】二曲—【锦衣香】—【浆水令】—【尾声】

这出戏演刘备因不满曹操专权,与关羽、张飞率军来到徐州。阳春天气,刘备与甘、糜二位夫人赏玩春景。其中【惜奴娇】、【锦衣香】三曲由生(关羽)、旦(甘夫人)、贴(糜夫人)轮唱,曲文皆是叙述景色,场面欢快。最后的【浆水令】与【尾声】由众人合唱。

例 6.《连环记•大宴》出:

【黄钟引子・玩仙灯】—【双调引子・海棠春】—【仙吕过曲・惜奴娇】—【前腔】—【越调过曲・斗宝蟾】—【前腔】—【仙

昌过曲・锦衣香】--【浆水令】--【尾声】

这出戏演王允设下连环计后,在府中宴请董卓。席间让貂蝉出来陪侍,使董卓见而爱之,王允乘机将貂蝉送给董,场面欢快喜悦。其中这一组曲由净(董卓)、小旦(貂蝉)轮唱,咏叙宴席之盛,歌舞之美。

(六)【二郎神】、【集贤宾】、【黄莺儿】、【簇御林】、【琥珀猫儿坠】等曲调相组合。这一组合形式常用于生、旦等脚色的抒情性场面,其所抒之情往往具有悲伤的性质。在曲调的组合形式上,可视剧情需要,增加或减少所组合的曲调。节奏由缓趋紧,其中【簇御林】与【琥珀猫儿坠】节奏较快,故必居最后。

例1.《荆钗记・续姻》出:

【海棠春】—【集贤宾】二曲—【莺啼序】二曲—【琥珀猫儿 坠】二曲—【尾声】

这出戏演冬至日,钱玉莲与钱载和夫妇一起庆贺佳节。钱载和劝说玉莲改嫁,玉莲不从。其中【集贤宾】、【莺啼序】四曲由旦(钱玉莲)、外(钱载和)、贴(钱夫人)、丑(梅香)等轮唱,【琥珀猫儿坠】与【尾声】由众人合唱,曲文皆为叙事,咏叙佳节景象。

例 2.《拜月亭·推就红丝》出:

【风人松】【胜葫芦】—【集贤宾】二曲—【琥珀猫儿坠】二曲 这出戏演官媒与院子奉王镇之命,来到状元府递丝鞭,蒋 世隆想起已与瑞兰结成患难夫妻,故不肯再娶。其中【集贤宾】 二曲由生独唱,叙述在逃难途中与瑞兰相遇并结成夫妻的情 形。【琥珀猫儿坠】二曲分别由小生(陀满兴福)、末(院子)、丑 (官媒)接唱,劝说蒋接下丝鞭。

例 3.《杀狗记·妻妾共议》出:

【集贤宾】二曲一【琥珀猫儿坠】二曲

这出戏演杨月真因丈夫听信谗言,与兄弟不和,便与侍妾迎春商议,对丈夫劝谏。四曲由旦(杨月真)、贴(迎春)轮唱,以叙事为主。

例 4.《金印记·逼妻卖钗》出:

【驻云飞】二曲—【集贤宾】四曲—【猫儿坠】二曲—【一江 风】二曲—【黄莺儿】二曲

这出戏演苏秦听说秦朝开选场取士,又因听算命先生说自己有卿相之命,故回到家中,逼妻子周氏典卖金钗衣服,凑成盘缠,供他上秦邦应试求官。这一组曲是由生(苏秦)、旦(周氏)轮唱,旦劝丈夫留在家里,安分守己,不要出去求官。而生一再逼旦典卖金钗衣服。

例 5.《金钗记》第五十六出:

【杜韦娘】【集贤宾】【琥珀猫儿坠】二曲 【尾声】

这出戏演刘文龙被番邦拘留,肖氏在家整日思念,哀叹自己不幸的命运。这一组曲皆由旦(肖氏)一人独唱。

例 6.《连环记・赐环》出:

【西地锦】—【二郎神】—【集贤宾】二曲—【猫儿坠】二曲— 【尾声】

这出戏演王允因不满董卓专权,退归林下,与夫人在花亭一边观赏景色,一边听貂蝉唱曲。席间,王允将一只玉连环赏给貂蝉,并隐寓除掉董卓的连环计。这一组曲由生(王允)、小旦(貂蝉)轮唱、接唱,曲文以叙事为主,咏叙歌舞美景。

例 7.《五伦记·割肝救姑》出:

【二郎神】二曲—【集贤宾】三曲—【黄莺儿】二曲—【集贤 宾】—【黄莺儿】—【尾声】

这出戏演婆婆因儿子为胡人所掳,忧思成疾,妯娌俩祝告神祗,割肝割股,以救婆婆。这里用了两个【集贤宾】与【黄莺儿】的组合形式,前一组曲由旦(淑青)唱,祝告神祗,愿割肝救亲;后一组曲则由贴(淑秀)所唱,也是祝告上天,愿割股救亲。

(七)【绵搭絮】、【忆多娇】两曲相组合。这一组合形式具有悲哀的声情,故多用于敷演哭祭的情节。在曲调的组合形式上,常以缠达或缠令的形式,即两曲循环排列,其中【忆多娇】也

175

可由【香罗带】代替。

例 1.《荆钗记·祭江》(俗名《女祭》)出:

【风马儿】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【风人松】—【急三枪】—【风人松】

这出戏演玉莲投江后,钱流行遭李成送十朋母亲上京城, 十朋母亲动身前,来到玉莲投江处,焚香祭奠。全出戏分为前 后两段,前段是哭祭,后 段是上路后与末(李成)商议到京城 后如何对十朋说。其中这一组曲便是十朋母亲祭奠玉莲时所 唱,悲叹玉莲的不幸命运,寄予深深的哀思。

例 2.《五伦记·哭亲丧明》出:

【菊花新】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【余文】

这出戏演淑秀在寒食节母亲忌日,哭祭父母,因伤心过度,啼哭不止,哭瞎了双眼。其中这一组曲便是由贴(淑秀)一人独唱,抒发对父母的哀思。

例 3.《东窗记》第二十七折:

【凤凰阁】—【皂罗袍】四曲—【绵搭絮】—【香罗带】—【绵搭絮】—【香罗带】—【满江红】—【绵搭絮】—【忆多娇】

这出戏演岳飞与岳云父子在临安被秦桧以"莫须有"的罪名杀害,岳夫人与女儿银瓶赶到临安哭祭。全出戏分为两段, 【凤凰阁】、【皂罗袍】五曲是两人在赶往临安途中所唱,【绵搭絮】至【香罗带】七曲是到了临安后,哭祭岳飞父子时所唱,由旦(岳夫人)、贴(银瓶)轮唱,抒发心中的哀痛与悲愤。其中【满江红】是贴投井时所唱的一支引子,是插入曲,以表现其极其哀痛的心情。

(八)【降都春】、【降黄龙】、【黄龙滚】(又名【衮遍】)等曲调相组合。这一组合形式用于叙事咏景,多由众人轮唱或接唱,节奏较快,且多春用。

例1.《荆钗记・分别》出:

【降黄龙】四曲一【黄龙滚】二曲--【尾声】

这是《分别》出前半出的情节,演王十朋将赴京城应试,钱流行遭李成将玉莲与十朋母接来家中同住。这一组曲主要用于叙事,每一曲皆由两人或三人接唱,节奏较快。

例 2.《拜月亭·招商谐偶》出:

【绛都春】二曲—【降黄龙】四曲—【太平令】—【扑灯蛾】二曲—【衮遍】(【黄龙滚】)二曲—【尾】

这出戏演蒋世隆与王瑞兰来到招商店,世隆要瑞兰兑现当初的诺言,与他结成夫妻。瑞兰则以无父母之命、媒妁之言,有违礼义为由相拒。店家夫妇知道后,权为主婚人,为两人举行合卺之礼。这一组曲由生(蒋世隆)、旦(王瑞兰)、末(店主)、净(店主婆)等轮唱和接唱,曲文皆为叙事。

例 3.《杀狗记•看书苦谏》出:

【绛都春】—【降黄龙】二曲—【黄龙滚】三曲—【尾声】

这出戏演孙华听信柳龙卿、胡子传的谗言,欲加害于兄弟孙荣。其妻杨月真与侍妾迎春得知后,以古时弟兄相爱之事相劝。这一组曲皆由旦(杨月真)所唱,咏叙楚昭王舍妻子而保兄弟、疏者下船的事。

例 4.《破窑记・夫人忆女》出:

【绛都春】—【绛都春序】四曲—【衮遍】(【黄龙滚】) 二曲— 【尾声】

这出戏演刘懋与夫人设宴观赏雪景,夫人想到了被赶出家门的女儿,心里十分牵挂。由外(刘懋)与夫人两人轮唱或合唱,曲文皆是咏叙雪景。

例 5.《金钗记》第四十二出:

【降都春】二曲一【降黄龙】四曲一【衮】(【黄龙滚】)二曲— 【尾声】

这出戏演刘文龙被拘不得回乡,闷闷不乐,见公主来到,便

用古人之事来打动公主。叙说了司马相如与卓文君、老莱子娱亲、赵氏孤儿等故事。

(九)【啄木儿】、【归朝欢】、【三段子】、【滴溜子】等曲调相组合。这一组合形式主要用于叙事,剧情性质不拘。在组合形式上,有两种类型,一是【啄木儿】、【归朝欢】、【三段子】三曲相组合,一是或省去【三段子】,或换成【滴溜子】,但无论哪种类型,【啄木儿】与【归朝欢】二曲的位置是固定的,又【啄木儿】常叠用二至四曲。

例 1.《荆钗记·奸诘》出:

【霜天晓角】—【啄木儿】四曲—【归朝欢】—【三段子】

这出戏演钱玉莲投江后,孙汝权娶亲不成,便到官府告钱流行图赖婚姻,温州府推官周璧上堂审理。其中【啄木儿】四曲由丑(玉莲姑母)回答周璧时所唱,叙述玉莲不从孙汝权及继母的威逼,投江殉节的经过。【归朝欢】与【三段子】二曲由小生(周璧)与外(钱流行)两人接唱,王十朋差人致书周璧及岳父,周璧劝钱流行到王十朋的任所吉安府。

例 2.《荆钗记·执柯》出:

【普贤歌】—【玩仙灯】—【啄木儿】二曲—【三段子】—【归朝欢】

这出戏演邓尚书受钱载和之托,到王十朋府上说亲。这一组曲由生(王十朋)、净(邓尚书)轮唱和接唱,主要用于叙事,净 劝生答应这门亲事,而生推辞不从。

例 3.《拜月亭·官媒回话》出:

【似娘儿】—【啄木儿】二曲—【三段子】二曲—【滴溜子】— 【尾声】

这出戏演媒婆、院子受王镇所遣,去状元府递丝鞭说亲,回来后向王镇报说提亲的结果。这一组曲也主要用于叙事。先由末(院子)、丑(媒婆)两人合唱【啄木儿】二曲、【三段子】一曲,叙述文状元蒋世隆不肯接受丝鞭及其在战乱中与瑞兰相遇并

曲体研究 178 在招商店结成夫妻的事。接着由老旦(王夫人)、外(王镇)分别唱【三段子】、【滴溜子】二曲,对蒋世隆的遭遇表示惊奇,并决定请状元来家中赴宴,然后让瑞兰隔帘相认。

例 4.《琵琶记•辞朝》出:

【啄木儿】二曲一【三段子】一【归朝欢】

这出戏演蔡伯喈状元及第后,念及父母年老,欲回家养亲,便上朝辞官、辞婚。但皇帝不准。这一组曲是蔡伯喈接到皇帝不准他辞官、辞婚的圣旨后,与黄门官两人所唱,叙事为主,兼抒情。蔡向黄门官叙说自己有家难回、有亲难养的境况,并抒发了对父母及妻子的担忧与思念之情。黄门官则加以劝慰。

例 5.《东窗记》第十三折:

【行香子】—【端正好】—【出队子】—【滴溜子】—【出队子】 二曲—【啄木儿】二曲—【归朝欢】—【滴溜子】

这出戏演岳飞屯兵朱仙镇,克日即可收复东京,不料朝廷差使臣来到朱仙镇,诏岳飞班师回朝。当地父老得知后皆来挽留。在此这一组曲调以叙事为主,兼抒情,如岳飞所唱的【啄木儿】、【滴溜子】二曲,抒发了对朝廷听信奸臣的忧愤之情,并表示了尽忠报国的决心。

例 6.《连环计・计盟》出:

【仙昌引子・卜算子】二曲—【黄钟过曲・啄木儿】二曲— 【归朝欢】

这出戏演王允施连环计,将貂蝉送入董卓府中后,引起吕布与董卓相争。这日他邀吕布来到府中,商议除掉董卓、夺回貂蝉,并说服李肃参与行动。其中【卜算子】二曲分别由王允与吕布上场时所唱,【啄木儿】与【归朝欢】三曲分别由王允、吕布、李肃轮唱或接唱,用以叙事,在曲文中间夹以念白,或以白相问,以曲作答;或以曲相问,以白作答。

(十)【梁州序】、【节节高】两曲相组合。这一组合形式在曲调的组合上具有较强的定位性,【梁州序】在前,【节节高】居后,

其中【梁州序】多叠用二曲或四曲,又最后都缀以【尾声】,由多 人合唱,以烘托场面的热闹。

例 1.《琵琶记•琴诉荷池》出:

【一枝花】—【金钱花】—【懒画眉】三曲—【满江红】—【桂枝香】—【烧夜香】—【梁州序】四曲—【节节高】二曲—【尾声】

这出戏演蔡伯喈被逼入赘相府,不得返回家乡,中秋之夜,来到荷池边与牛小姐弹琴赏月。全出分为三段:第一段生(蔡伯喈)独自一人弹琴,抒发心中的思念与忧愁。第二段贴(牛氏)上场,听生弹琴。第三段设宴赏月。这一组曲是用来演唱第三段的情节的。其中【梁州序】四曲由生、贴轮唱,【节节高】二曲由净(学童)、丑(学童)轮唱,【尾声】由众人同唱,曲文皆为咏叙景色。

例 2.《草庐记》第四折:

【一枝花】【梁州序】四曲—【节节高】—【尾声】

这出戏演刘备往隆中拜访诸葛亮,甘、糜二夫人走出幽闺,赏花观景。其中【梁州序】四曲由旦(甘夫人)、贴(糜夫人)轮唱,咏叙景色。【节节高】二曲由外扮内官上场所唱,叙述刘备访贤之事,并传达刘备之命,让刘封与糜芳、糜竺守卫闺闱。 【尾声】由刘封与二糜合唱。

例 3.《连环记·拜印》出:

【梁州序】二曲一【节节高】—【尾声】

这出戏演董卓派李肃去说降吕布,吕布杀了丁原,投奔董卓,董卓与其结为父子,并授予温侯之印。全出分为三段:第一段演李肃回报董卓,已说服吕布归顺。第二段演吕布杀死丁原后,前来归顺。第三段演董卓向吕布授印,并设宴款待吕布。这一组曲调便是用以演唱第三段情节,其中【梁州序】首曲由净(董卓)唱,赞誉吕布的武艺。次曲由吕布唱,答谢董卓的厚待,愿尽心报效。【节节高】二曲及【尾声】由众人同唱,叙述歌舞盛宴,场面欢快喜悦。

曲体研究 180 (十一)【催拍】、【一撮棹】两曲相组合。在这一组合形式中,两曲的位置不稳定,或前或后,可以互换,其中【催拍】常叠用四曲或六曲。这一组合形式多用于别离的场面,具有感伤的声情,故其后也可缀引子【哭相思】或【临江仙】等以代替【尾声】。曲文口语化,节奏较快,主要用于叙事。

例 1.《拜月亭·奉使临番》出:

【丞相贤】—【梨花儿】—【番鼓儿】四曲—【双劝酒】—【东风第一枝】—【催拍】四曲—【一撮棹】

这出戏演朝廷命王镇出使北边和番,夫人与女儿瑞兰为其 饯行送别。这一组曲便是敷演送别的情节,由外(王镇)、老旦 (夫人)、旦(瑞兰)、丑(六儿)、末(院子)等轮唱与接唱。

例 2.《琵琶记·散发归林》出:

【风人松慢】—【光光乍】—【古女冠子】三曲—【五供养】—【催拍】四曲—【一撮棹】—【哭相思】

这出戏演蔡伯喈告别牛丞相,带着赵五娘与牛氏回家乡守孝。从【风入松慢】至【古女冠子】演老姥姥说服牛丞相让蔡伯喈与牛小姐回乡守孝。【五供养】曲是生、旦、贴上场时所唱,【催拍】四曲与【一撮棹】曲分别由生、旦、贴、外、净(老姥姥)等轮唱,互叙别情,由于剧情具有感伤的性质,故最后缀一引子【哭相思】,以代替【尾声】,由众人合唱。

例 3.《东窗记》第六折:

【挂真儿】—【催拍】四曲--【大(一)撮棹】

这出戏演岳飞奉旨出征,岳夫人与女儿银瓶为岳飞送行。 【挂真儿】由生、旦、贴、大外(岳云、张宪)上场时接唱,【催拍】、 【大(一)撮棹】由众人轮唱或接唱。

(十二)【风人松】、【急三枪】(又名【犯衮】)两曲相组合。这一组合形式在曲调的排列形式上,具有较强的定位性,即在一支【风人松】曲后,必间以一支【急三枪】曲,又名【犯衮】。《南曲九宫正始》册八【仙吕人双调过曲·犯衮】曲后注云:"时谱曰:

181

'细查旧曲,凡【风入松】或一曲,或二曲,其后必带此二段,今人谓之【急三枪】。……'后幸得勘《元谱》,始知此调名曰【犯衮】。……况此类不止于【犯衮】,犹有【犯朝】、【犯欢】、【犯声】等调,皆必间用于【风入松】套内。此如一【犯衮】、一【犯朝】,即此《蔡伯喈》是也。"一般两曲循环使用两次,又在【风入松】、【急三枪】这一主套的前后,各增加一支【风入松】。在剧中,这一组曲多用于叙事,曲文口语化,以唱代说,节奏明快。

例 1.《荆钗记・祭江》(俗称《女祭》)出:

【风马儿】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【绵搭絮】—【忆多娇】—【风人松】—【急三枪】—【风人松】

这出戏演玉莲投江后,钱流行遭李成送十朋母亲上京城,十朋母亲动身前,来到玉莲投江处,焚香祭奠。其中【风马儿】至【忆多娇】五曲是祭奠时所唱,【风入松】、【急三枪】这一组曲是祭奠毕,动身上路时所唱,由老旦(十朋母)与末(李成)接唱,曲文的内容一是两人商议见到王十朋后,如何对十朋说,二是抒说心中的悲戚。

例 2.《杀狗记•窑中拒奸》出:

【那吒令】二曲一【行香子】—【风入松】二曲—【急三枪】— 【风入松】—【急三枪】—【风入松】—【博头钱】二曲

这出戏演柳隆卿、胡子传来到孙荣所住的破窑中,唆使他去官府告哥哥孙华独占家私,欲从中得利。全出分为两段,一是净(柳隆卿)、丑(胡子传)上场,商议去唆使孙荣的计策。二是小生(孙荣)上场,净、丑上前挑唆,小生严加拒绝,并一一予以驳斥。这一组曲便是用来演唱后一段的情节,由小生一人唱,驳斥净、丑的挑唆,而在曲文中夹杂净、丑的念白。

在南戏曲调的组合形式中,还有一类是叠用同一支曲调,即定格或换头联章体的固定组合形式,常见的有以下这些:

(一)【雁鱼锦】定格联章组合。【雁鱼锦】为集曲,是截取 【二犯渔家傲】、【雁鱼序】、【淘家喜雁灯】、【锦缠雁】等曲的若干 可集合而成的,故其实也是一组由多支曲调组合而成的组合形式。由于这一组合形式由生或旦(通常为生)所唱,故前面常用一引子,或【喜迁莺】,或【鹊桥仙】等。在声情上,具有感伤哀怨、凄切委婉的特征,故多用于抒情,在早期南戏中,常用在男主角思念家人的场面。

例 1.《荆钗记•忆母》出:

【喜迁莺】—【雁鱼锦】五曲

这出戏演王十朋状元及第后,因不从万俟丞相的逼赘,滞留京城,不得回乡。这一组曲便是由生独唱,抒发对母亲及妻子的思念与忧愁。

例 2.《琵琶记·宦邸忧思》:

【喜迁莺】【雁鱼锦】五曲

这出戏演蔡伯喈入赘相府后,不知家中消息,故独处京城 宦邸,思念年老的父母与新婚的妻子,抒发心中的忧愁。

例 3.《高文举珍珠记・忆别》出:

【鹊桥仙】—【雁鱼锦】二曲 —【尾声】

这出戏演高文举状元及第后,被逼人赘相府,不能回家与妻子团聚,差张千去探望,也未见回音。故独坐书馆,抒发心中的思念与愁闷。

(二)【四朝元】或【风云会四朝元】定格联章组合。其中【风云会四朝元】曲是集曲,是截取【五马江儿水】、【桂枝香】、【柳摇金】、【驻云飞】、【一江风】、【朝元歌】等六曲中的若干句集合而成的,故其实也是一组由多支曲调组合而成的组合形式。这一组合形式常叠用四曲或六曲,首用引子(多用【破阵子】或【破齐阵】),后缀【尾声】。在声情上,也具有哀伤凄切的性质,在早期南戏中,一般都用于女主角思念丈夫的场面,抒发哀伤忧思的情感。

例1.《荆钗记・闺念》出:

【破阵子】—【四朝元】四曲--【尾声】

这出戏演王十朋离家去京城应试后,久无音信,玉莲在家中甚是思念。这一组曲便是由旦(玉莲)一人独唱,抒发对丈夫的思念与忧愁。

例 2.《琵琶记·临妆感叹》出:

【破齐阵】一【风云会四朝元】四曲

这出戏演蔡伯喈被父亲所逼,赴京应试,一去不回。赵五娘早起梳妆,念及丈夫,抒发心中的愁思与哀怨。

例 3.《高文举珍珠记•藏珠》出:

【驻云飞】-【过涧引】--【四朝元】三曲--【尾声】

这出戏演王金真到温府寻找丈夫高文举,被温金定诬作冒 认丈夫,罚到后花园汲水浇花,不得与高文举相见。中秋节,王 金真想起由于丈夫的负心另娶,致使自己受此磨难,便抒发了 心中的怨恨与悲苦。

例 4.《五伦记•姑媳闻音》出:

【风马儿】—【风云会四朝元】四曲—【驻云飞序】二曲

这出戏演伍伦全赴边地任所后,淑清与婆婆在家中甚是挂念。前【风马儿】与【风云会四朝元】五曲由淑清所唱,抒发对丈夫的思念与担忧。后两曲【驻云飞序】是范氏所唱。

(三)【驻马听】联章组合。这一组合形式适用于叙事或写景,曲文口语化。

例 1.《张协状元》第二十一出:

【斗黑麻】一【粉蝶儿】一【驻马听】三曲

这出戏演王德用与夫人、女儿商议招赘新科状元一事。其中【驻马听】三曲由(王德用)、外(夫人)、后(贴,王胜花)三人接唱,商议婚事,曲文口语化。

例 2.《荆钗记·受钗》出:

【似娘儿】【奈子花】四曲【驻马听】四曲

这出戏演钱流行要将玉莲嫁给王十朋,接受王家作为聘礼的荆钗,而玉莲继母却要接受孙汝权的聘礼。其中【驻马听】四

183

曲由外(钱流行)、净(继母)、丑(姑母)、末(许将仕)四人轮唱,争 论是嫁王十朋还是嫁孙汝权。

例 3.《金钗记》第六十七出:

【女冠子】一【双口序】【驻马听】八曲一【四边静】五曲

这是《金钗记》的最后一出,刘文龙从番邦逃回,与父母、妻子团聚,全家设筵庆贺。其中【驻马听】八曲由生(刘文龙)、旦(肖氏)、公、婆、小玉等轮唱,咏叙苦尽甘来,全家和美。

例 4.《金印记·洒扫花亭》出:

【三台令】--【六幺歌】--【驻马听】四曲--【尾声】

这出戏演苏厉妻王氏在花园中安排筵席,与公姑庆赏春景。四支【驻马听】曲皆由贴(王氏)唱,咏叙园中景色。

例 5.《高文举珍珠记·接报》出:

【胡捣练】一【一封书】一【驻马听】三曲

这出戏演高文举状元及第后,被逼人赘相府,不能回家,只得瞒着温金定,写了一封家书,差人送去,不料被温金定发现,篡改成一封休书。其中【驻马听】三曲由生(高文举)、末(张千)、贴(温金定)轮唱,生与末所唱曲文是叙述送家书之事,贴所唱的则是修改后的家书。

(四)【驻云飞】联章组合。【驻云飞】的声情与【驻马听】相近,故这一组合形式常与【驻马听】合用,也适用于叙事。

例 1.《杀狗记•窑中受困》出:

【金珑璁】一【叠字锦】二曲一【驻云飞】三曲

这出戏演孙荣被哥哥孙华赶出家门, 饥寒交迫, 在大雪天沿街求乞。其中【驻云飞】三曲由小生(孙荣)唱, 咏叙自己的艰难处境。

例 2.《高文举珍珠记•询奴》出:

【菊花新】一【驻云飞】五曲一【驻马听】

这出戏演王金真将当初与高文举分别时作为信物的半粒珍珠藏在米糲中,让老奴送给高文举,高文举发现珍珠后,盘问

老奴珍珠的来历。这五支【驻云飞】曲由生与夫(老奴)接唱,一问一答,目曲文中间插入念白,曲文口语化。

例 3.《破窑记•逻斋空回》出:

【驻云飞】四曲一【步步娇】二曲一【江儿水】二曲一【香柳娘】—【七贤过关】二曲一【驻云飞】

这出戏演吕蒙正逻斋回到破窑,见破窑前后有一男一女的脚印,走进窑中,又发现有粥,便怀疑刘千金有不轨之举,与刘千金发生了争吵。其中开头的四支【驻云飞】曲,首曲由旦(刘千金)所唱,后三曲由生(吕蒙正)一人所唱,曲文皆为叙事。

例 4.《东窗记》第十六折:

【临江仙】一【步步娇】一【驻云飞】三曲一【驻马听】

这出戏演岳飞单骑回乡,路过金山寺,拜访长老。长老为岳飞看相,谓其有牢狱之苦,丧身之祸。其中【驻云飞】三曲由生(岳飞)、外(长老)接唱,曲文叙事,口语化。

(五)【红衲袄】联章组合。【红衲袄】曲节奏较快,曲文叙事性强,故这一组合形式多为众人接唱或对唱,用于叙事。

例 1.《张协状元》第五十出:

【桃柳争放】一【山坡羊】一【红衲袄】四曲

这出戏演张协受到王德用的禁持,请来谭节使商议,向王德用讲和。其中【红衲袄】四曲由净(谭节使)、生(张协)、末(祗候)接唱,议论说情讲和事。

例 2.《荆钗记・堂试》出:

【谒金门】—【转山子】—【水底鱼】—【红衲袄】四曲

这出戏演堂试日,王十朋与众士子在温州府应试。其中 【红衲袄】四曲由外(温州太守)、生(王十朋)、末(士子)、净(士子)等轮唱,首曲是外出题时所唱,后三曲分别是三人应答时 所唱。

例 3.《高文举珍珠记•团圆》出:

【朝元歌】—【转仙灯】—【红衲袄】五曲—【金钱花】

这出戏演高文举带着王金真、温金定回到家乡,与岳父母团聚。其中【红衲袄】五曲由众人轮唱,旦(王金真)对贴(温金定)加以谴责,贴向旦求饶并为自己辩解,外(王父)、生、夫等加以劝说。

例 4.《金印记·一家耻笑》后半出:

【鹊桥仙】—【红衲袄】六曲—【醋葫芦】三曲

这出戏演苏秦不第回家,遭到全家的耻笑。其中【红衲袄】 前五曲由外(苏秦父)、净(苏秦母)、小生(苏厉)、贴(王氏)、旦 (周氏)轮唱,分别对苏秦加以指责讥刺,最后一曲由生(苏秦) 唱,曲文口语化。

另外,【红衲袄】曲有时还可以与【青衲袄】曲连用,如《拜月亭·幽闺拜月》前半出:

【齐天乐】—【青衲袄】【红衲袄】—【青衲袄】—【红衲袄】

其中一支【青衲袄】、一支【红衲袄】相间排列,由两人接唱, 一问一答,曲文口语化。

(六)【锁南枝】联章组合。这一组合形式常叠用二至十曲, 多为换头联章,并与其他曲调联用,曲文口语化,用于叙事。

例 1.《张协状元》第十出:

【出队子】—【五方鬼】—【前腔】—【前腔】—【五供养】—【前腔】—【新水令】—【江儿水】—【前腔】—【捣练子】—【锁南枝】—【前腔换头】—【前腔】—【前腔换头】—【前腔】—【前腔换头】

这出戏演张协路过五鸡山,被强人打伤并劫去盘缠,来到破庙中,与贫女相遇。全出戏可分为两段,前段演五鸡山神与判官、小鬼商量救助张协,后段是净、末、丑等下场后,生(张协)、旦(贫女)轮唱六支【锁南枝】曲,相互介绍自己的身世与遭遇。

例 2.《错立身》第五出:

【醉落魄】—【赏花时】—【排歌】—【那吒令】—【排歌】—【鹊

踏枝】--【乐安神】--【六幺序】--【尾声】--【锁南枝】--【前腔换头】--【前腔】--【前腔换头】

这出戏演延寿马把女艺人王金榜叫到自己的书房中唱戏,被其父亲看到,将王金榜赶了出去,并把延寿马锁在家中,不让出门。全出戏分为两段,前面演王金榜在书房中唱曲,后段是外(完颜同知)上场,将王金榜赶出府衙,四曲【锁南枝】由外、生、旦、净轮唱,外指责生、旦,生、旦为自己辩解,曲文口语化。

例 3.《白兔记·私会》出:

【八声甘州】二曲一【山歌】一【粉蝶儿】一【临江仙】一【锁南枝】六曲一【孝南枝】二曲这出戏演刘知远与李三娘在磨房相会。全出戏分为前后两段:前段自【八声甘州】至【粉蝶儿】四曲演三娘来到井边汲水,受到牧童的捉弄。后段演刘知远来到磨房,与三娘相见,两人互诉分别后的情形。这六支【锁南枝】由生(刘知远)与旦(李三娘)轮唱,用以叙事。

例 4.《琵琶记·义仓赈济》出:

【普贤歌】三曲—【吴小四】二曲—【捣练子】—【普天乐】—【锁南枝】十曲—【洞仙歌】三曲

这出戏演蔡伯喈赴京城应试后,家乡陈留郡连遭荒年,官府开义仓,放粮济民。赵五娘也从义仓请到了粮食,不料走到途中,被里正夺去。张大公遇见后,便将自己请来的粮分予赵五娘。这里的十支【锁南枝】曲是由旦(赵五娘)、外(蔡从简)、末(张大公)相遇时三人轮唱、接唱,咏叙请粮被夺之事。

例 5.《破窑记·旅邸被盗》出:

【风马儿】-【山坡羊】二曲-【水红花】--【梧叶儿】--【探春令】--【锁南枝】四曲--【尾声】

这出戏演吕蒙正夫妇在旅店中暂时安身,被小偷盗去衣服首饰。从【风马儿】至【梧叶儿】演临睡前,夫妇俩相互勉励,共度难关,以待来日金榜题名;从【探春令】到【尾声】演两人醒来后,发现衣服与首饰被盗,因无钱付房钱,又被店家赶出旅店,

只好往破窑中安身。其中【锁南枝】四曲由生(吕蒙正)、旦(刘 彩娥)、丑(店主人)三人接唱,咏叙遭盗事。

(七)【朝元令(歌)】联章组合。这一组合形式常用于行路时所唱,咏叙景物,节奏明快流畅。

例 1.《荆钗记•赴任》出:

【临江仙】一【朝元歌】四曲

这出戏演王十朋带着母亲,离京上路,赴潮阳任所。这四曲【朝元歌】分别由生(王十朋)、老旦(十朋母)轮唱,咏叙沿途所见景色。

例 2.《高文举珍珠记·登途》出:

【水底鱼】四曲一【朝元令】三曲

高文举在上京城应试途中,与众士子相遇,一起赶路。【朝元令】三曲是上路时所唱,由生(高文举)、末(士子)各唱一曲,最后一曲由净(士子)、丑(士子)接唱与合唱,曲文皆是咏叙事路上所见景物。

例 3.《香囊记•途叹》出:

【鹊桥仙】一【朝元歌】四曲

张九成赴京应试,与外、净、末、丑等士子相遇,四人一起赶路。【鹊桥仙】曲分别由生、外、净、末上场时接唱。【朝元歌】四曲由众人轮唱,咏叙沿途所见之景。

(八)【水底鱼】联章组合。这一组合形式多用于士子讲学、 应试等场面,节奏急促,曲文口语化,诙谐滑稽。

例 1.《荆钗记・会讲》、《堂试》、《赴试》、《春科》等出皆连用 【水底鱼】三曲。

例 2.《金印记·讲学》、《登途》出皆连用【水底鱼】四曲

有时这一组合形式也用于激战的场面,以强烈的节奏,来 烘托和营造战场激烈紧张的氛围,如:

例 3.《草庐记》第十四折连用【水底鱼】十二曲,第十九折连用【水底鱼】四曲。

从以上所列举的这些南戏常用的曲调组合形式来看,某一组曲调的组合皆是与特定的故事情节相联系的,而通过这些具体的用例,也更能说明南戏的曲调组合,没有采用依宫调联套组合形式,而是按照所敷演的故事情节、场面的转换、剧中人物的性格来安排和组合曲调的。

北曲曲调组合形式考述

北曲与南曲一样,不仅有着剧曲与散曲之分,而且在篇制上,也有着小令与套曲两种形式,与南曲相比,北曲的套曲结构更为严整。所谓套曲,便是将具有不同旋律声情的曲调,组合成一个有机的整体,而不同曲调之间的相互衔接与组合,有着一定的规律。由于北曲杂剧的联套较有规律,而且所用宫调较集中,常用者仅仙吕、正宫、越调、南吕、双调等五个宫调的曲调而已,因此,本文以北曲杂剧的曲调联套为考察对象,对北曲的组合形式及其规律作一考察。

一、北曲联套的核心——韵

从北曲组成套曲的形式来看,同一套曲内的曲调,一般为同一宫调的曲调。而据元人所说,每一宫调具有特定的声情,如元芝庵《唱论》曰:"大凡声音,各应于律吕,分于六宫十一调,共计十七宫调:仙吕调唱,清新绵邈。南吕宫唱,感叹伤悲。中吕宫唱,高下闪赚。黄钟宫唱,富贵缠绵。正宫唱,惆怅雄壮。道宫唱,飘逸清幽。大石唱,风流蕴藉。小石唱,旖旎妩媚。高平唱,条物晃漾。般涉唱,拾掇坑堑。歇指唱,急并虚歇。商角唱,悲伤婉转。双调唱,健捷激袅。商调唱,凄怆怨慕。角调

唱,呜咽悠扬。宫调唱,典雅沉重。越调唱,陶冶冷笑。"由于每一宫调具有特定的声情,而同一套曲须出于同一宫调的曲调,因此,按元人所谓的"宫调声情说",北曲联套的核心是声情,即组成同一套曲的曲调,必须具有同样的声情。但我们按《唱论》所描述的宫调声情来检验元代杂剧的曲调及其所表现的内容,发现是不符的。

元杂剧通常一本四折,每一折用一个套曲,由同一宫调中的曲调联合而成。但在同一折戏中,剧中人物所表达出来的情感往往不是单一的,或悲或喜,或怨或怒,交错复杂,因此,同一折戏所用的曲调即同一套中的曲调的声情也不可能是相同的。如《西厢记》第二本第三折,从剧中故事情节与人物情感的变化来看,可分为前后两部分:

第一部分:【双调·五供养】、【新水令】、【幺篇】、【乔木查】、 【搅筝琶】、【庆宣和】等六曲,演红娘奉老夫人之命,请张生赴宴,莺莺与张生以为老夫人已答应了他们的婚事,故十分高兴。

第二部分:【雁儿落】、【得胜令】、【甜水令】、【折桂令】、【月上海棠】、【幺篇】、【乔牌儿】、【江儿水】、【殿前欢】、【离亭宴带歇指煞】等十曲,演老夫人突然变卦,莺莺与张生在失望之余,对出尔反尔的老夫人充满了怨恨。

这一套曲的曲调虽同属双调,且同由正旦(莺莺)一人所唱,但前后两部分所表演的内容与声情截然不同,一欢快,一痛苦。显然,前后两部分的曲调的声情是不同的。

由上可见,将不同的曲调组合在一起的核心,并不是所谓具有特定声情的宫调。那么北曲是依据什么来组合曲调的呢?我们认为,北曲组合曲调的核心是韵,即同一套曲的曲调必须叶相同的韵。

曲韵,从文体上来看,标志着一个句段的结束,在同一曲调或同一组曲调的句段结束处使用具有同样声韵的字,便可以使

各句段间相互呼应,协调统一,"同声相应谓之韵";①而从乐体 上来看,曲韵与曲调的结音是密切相关的。结音,即曲调的每 一乐段的段末音符,古人又称为煞声、收音、住字等,如清陈礼 《声律通考》云:"《词源》之所谓结声,皆云曲终之声。"从旋律构 成形式上来看,每一支曲调总是由若干乐段构成的,乐段与句 段是相协的,也就是说,句段是乐段在文体上的反映,反之也同 样,乐段是句段在乐体上的反映,两者相互依存,相互生发。因 此,句段结束处也是乐段的结束处,而句段主韵位上所用的韵 字也就必然和该乐段段末的结音相谐合,这是构成曲调的句段 与乐段的一条基本规律。如清戈载《乐府正声》云:"沈存中《补 笔谈》载燕乐二十八调杀声,张玉田《词源》论结声正讹不可转 入别腔,住字、杀声、结声,名异而实不殊,全赖乎韵矣归之,然 此第言收音也。"因此,同一支曲调或同一组曲调的乐段末使用 具有同样声韵的字,也就能使得各乐段的结音相互呼应,从而 使整支曲调或整套曲调的旋律保持完整统一。如《单刀会・刀 会》折【北双调・新水令】、【驻马听】、【胡十八】三曲的韵位、韵 字与结音:

【北双调·新水令】:

韵 字	腔 格	结合音
叠	的原注。P上2.原则人	
n†	上ノ一四	四
阙	上尺工	工
穴	I	工
烈	I I	I.
社	六工	I

① 梁刘勰《文心雕龙·声律篇》,第553页,人民文学出版社1981年版。

【驻马听】:

韵 字	腔 格	结 音
叠	(低)工	(低)工
也	合四上	y y L
灭	六凡工	I
绝	I 1	工
嗟	上	Ŀ
热	合四上	上
切	上	上
血	工尺上	上

【胡十八】:

)))))	腔格	结 音
业	nnii [Innii [n	I
别	I I	I I
也	合四上	(- = L) - [k, k]
也	尺工	I
杯	I TO I	i i L ini (
杯	I	I
也	合四上	上

在以上三曲中,共二十一个韵位,叶车遮韵,以上、工为结音,三曲的旋律既有变化,又前后呼应,协调统一。

二、北曲联套的构成形式——曲组与只曲、尾声

北曲的曲调按其在套曲中的位置和用法,除尾声外,可分为曲组与只曲两大类。如以杂剧中常用的南吕调套曲为例(曲牌下划线者为曲组,下同):

曲体研究 194

- 1.《陈州粜米》第三折:【南吕·一枝花】—【梁州第七】— 【牧羊关】—【隔尾】—【哭皇天】—【乌夜啼】—【牧羊关】—【黄钟 煞尾】
- 2.《曲江池》第二折:【南吕·一枝花】—【梁州第七】—【商调·尚京马】—【隔尾】—【牧羊关】—<u>【骂玉郎】—【感皇恩】—</u>【采茶歌】—【黄钟煞】
- 3.《陈抟高卧》第二折:【南吕・一枝花】—【梁州第七】— 【隔尾】—【牧羊关】—【红芍药】—【菩萨梁州】—【隔尾】—【牧羊 关】—【贺新郎】—【牧羊关】—【哭皇天】—【乌夜啼】—【黄钟煞】
- 4.《遇上皇》第二折:<u>【南吕・一枝花】</u>—【梁州】—【牧羊 关】—【隔尾】—<u>【感皇恩】—【采茶歌】—【红芍药】—【菩萨梁</u>州】—【尾声】
- 5.《蝴蝶梦》第二折:【南吕·一枝花】—【梁州第七】—【贺新郎】—【隔尾】—【斗虾蟆】—【牧羊关】—【隔尾】—【牧羊关】—【红芍药】—【菩萨梁州】—【水仙子】—【黄钟尾】
- 6.《黄鹤楼》第四折:<u>【南吕·一枝花】—【梁州】</u>—【隔尾】— 【隔尾】—【絮虾蟆】
- 7.《村乐堂》第二折:<u>【南吕・一枝花】--【梁州】</u>--【贺新郎】--【梧桐树】--【四块玉】--【哭皇天】--【乌夜啼】--【尾声】
- 8.《窦娥冤》第二折:【南吕・一枝花】—【梁州第七】—【隔 尾】 【贺新郎】—【斗虾蟆】—【隔尾】—【牧羊关】 【<u>骂玉郎】—</u> 【感皇恩】—【采茶歌】—【黄钟尾】
- 9.《猿听经》第二折:【南吕·一枝花】—【梁州第七】—【四块玉】—【隔尾】—【牧羊关】—【骂玉郎】—【感皇恩】—【采茶歌】—【尾声】
- 10.《九世同居》第二折:【南吕・一枝花】—【梁州】—【隔尾】—【牧羊关】—【幺篇】—【红芍药】—【菩萨梁州】—【骂玉郎】—【感皇恩】—【采茶歌】—【煞尾】—【双调・清江引】

在以上这十个套曲中,【南吕·一枝花】与【梁州】、【哭皇

天】与【乌夜啼】、【骂玉郎】、【感皇恩】与【采茶歌】、【红芍药】与【菩萨梁州】均作为曲组,在各套曲中皆被联在一起使用,而【牧羊关】、【贺新郎】、【絮虾蟆】、【斗虾蟆】、【水仙子】、【尚京马】、【四块玉】、【贺新郎】、【梧桐树】、【清江引】等皆作为只曲,被用于不同的曲组之间,这些只曲一是可用可不用,二是所用的位置不固定。

通过对现存的北曲杂剧所用的曲调的排列考察,可以发现每一宫调都有一些特定的曲组与只曲,其中各宫调常用的曲组及只曲有以下这些:

黄钟宫曲组:

- 1.【醉花阴】、【喜迁莺】、【出队子】
- 2.【刮地风】、【四门子】、【古水仙子】
- 3.【塞雁儿】、【神仗儿】、【节节高犯】、【挂金索】、【柳叶儿】 只曲:【昼夜乐】、【人月圆】、【红衲袄】、【贺圣朝】 正宫曲组:
- 1.【端正好】【滚绣球】【倘秀才】
- 2.【脱布衫】【小梁州】
- 3.【白鹤子】、【幺篇】

只曲:【叨叨令】、【呆骨朵】、【芙蓉花】、【伴读书】、【双鸳鸯】、 【蛮姑儿】、【塞鸿秋】

仙吕调曲组:

- 1.【点绛唇】、【混江龙】、【油葫芦】、【天下乐】
- 2.【那咤令】、【鹊踏枝】、【寄生草】
- 3.【村里迓鼓】、【元和令】、【上马娇】
- 4.【胜葫芦】、【幺篇】
- 5.【后庭花】、【柳叶儿】
- 6.【醉中天】(或【醉扶归】)、【金盏儿】

只曲:【游四门】【赏花时】【六幺序】 南吕调曲组:

- 1.【一枝花】、【梁州第七】
- 2.【哭皇天】、【乌夜啼】
- 3.【骂玉郎】、【感皇恩】、【采茶歌】
- 4.【红芍药】、【菩萨梁州】
- 5.【侧砖儿】、【竹枝歌】

只曲:【牧羊关】、【贺新郎】、【絮虾蟆】、【斗虾蟆】、【水仙子】、

【梧桐树】、【四块玉】、【叫声】、【清江引】

中昌宫曲组:

- 1.【粉蝶儿】、【醉春风】、【迎仙客】
- 2.【石榴花】、【斗鹌鹑】
- 3.【快活三】、【朝天子】
- 4.【十二月】、【尧民歌】
- 5.【上小楼】、【幺篇】

只曲:【红绣鞋】、【满庭芳】、【普天乐】

商调曲组:

- 1.【集贤宾】、【逍遥乐】、【金菊香】
- 2.【醋葫芦】、【幺篇】

只曲:【望远行】、【河西后庭花】、【贺圣朝】、【上京马】、【二郎 神】

越调曲组:

- 1.【斗鹌鹑】、【紫花儿序】
- 2.【调笑令】、【秃厮儿】、【圣药王】
- 3.【小桃红】、【鬼三台】
- 4.【麻郎儿】、【幺篇】
- 5.【耍三台】、【幺篇】

只曲:【凭栏人】、【糖多令】、【天净沙】

双调曲组:

- 1.【新水令】、【驻马听】
- 2.【雁儿落】、【得胜令】

197

- 3.【沽美酒】、【太平令】
- 4.【川拨棹】、【七兄弟】、【梅花酒】、【收江南】
- 5.【甜水令】、【折桂令】

只曲:【风入松】、【水仙子】

北曲在串联曲组、只曲、尾声组成套曲时,有着五种不同的组合形式:

- 1. 曲组、只曲、尾声的组合。如:
- 《东堂老》第三折:<u>【中吕·粉蝶儿】</u>【醉春风】—【叫声】— 【剔银灯】—【蔓菁菜】—【红绣鞋】—【满庭芳】—【尾煞】
- 《看钱奴》第二折:<u>【正宫·端正好】—【滚绣球】—【倘秀才】—【滚绣球】—【倘秀才】—【滚绣球】—【倘秀才】—【滚绣球】—【倘秀才】—【滚绣球】—【倘秀才】—【塞鸿秋】—【随煞】</u>
- 《儿女团圆》第四折:【双调・新水令】—【<u>沽美酒】—【太平</u> 令】—【七弟兄】—【梅花酒】—【收江南】—【尾声】
- 《双赴梦》第二折:【南吕·一枝花】—【梁州】—【隔尾】—【牧羊关】—【贺新郎】—【牧羊关】—【收尾】
- 《博望烧屯》第三折:【双调·新水令】—【风入松】—<u>【雁儿</u>落】—【得胜令】—【鸳鸯煞尾】
 - 2. 曲组与曲组、尾声的组合。如:
- 《单刀会》第一折:【仙吕·点绛唇】—【混江龙】—【油葫芦】—【天下乐】—【醉中天】—【金盏儿】—【尾】
- 《玩江亭》第三折:【中吕·粉蝶儿】—【醉春风】—【石榴 花】—【斗鹌鹑】—【十二月】—【尧民歌】—【耍孩儿】—【二煞】— 【尾声】
- 《射柳捶丸》第三折:<u>【越调・斗鹌鹑】—【紫花儿序】</u>—<u>【调</u> 笑令】—【禿厮儿】—【圣药王】—【尾声】
 - 3. 曲组与只曲的组合。如:
- 《襄阳会》第四折:【双调・新水令】—<u>【雁儿落】—【得胜</u> 今】—【沽美酒】—【太平令】

《陈母教子》第四折:【双调·新水令】—【水仙子】—<u>【沽美</u>酒】—【太平令】

- 4. 曲组与曲组的组合。如:
- 《三战吕布》第四折:<u>【正宫·端正好】—【滚绣球】—【倘秀</u> 才】—【脱布衫】—【小梁州】—【幺篇】
- 《追韩信》第三折:<u>【中吕·粉蝶儿】【醉春风】【石榴</u>花】【斗鹌鹑】【十二月】【尧民歌】
- 《降桑椹》第四折:【双调・新水令】—【驻马听】—【雁儿 落】—【得胜令】—【沽美酒】—【太平令】
 - 5. 只曲与只曲的组合。如:

《圯桥进履》第四折:【双调·新水令】—【沉醉东风】—【水仙子】

三、北曲曲组的形成及其特征

从北曲套曲的组合形式来看,曲组是构成北曲套曲的主要成分。元芝庵《唱论》在谈到北曲曲调的种类时,谓其中"有子母调,有姑舅兄弟"两类,所谓"子母调"、"姑舅兄弟",也就是指北曲的曲组形式。

北曲曲组的构成,一般分为三种情形:

- 一是由不同的曲调组合而成,如仙吕中的【点绛唇】、【混江龙】、【油葫芦】、【天下乐】曲组,双调中的【雁儿落】、【得胜令】曲组,中吕中的【十二月】、【尧民歌】曲组,南吕中的【骂玉郎】、【感皇恩】、【采茶歌】,双调中的【川拨棹】、【七兄弟】、【梅花酒】、【收江南】曲组等。
- 二是由两支不同的曲调,以缠达的形式,即两曲一前一后,循环相间排列,组成曲组。在北曲联套中,用得最多的是【滚绣球】、【倘秀才】两曲相缠组合,而这种组合形式,也就是《唱论》所说的"子母调",如《太和正音谱》在《乐府共三百三十五章》的【滚绣球】、【倘秀才】两曲下分别注云:"亦作子母调。"如:

《单刀会》第二折:【正宫·端正好】—【滚绣球】—【倘秀 才】—【滚绣球】—【倘秀才】—【滚绣球】—【倘秀才】—【滚绣 球】—【倘秀才】—【尾声】

《东堂老》第二折:【正宫·端正好】—【滚绣球】【倘秀才】—【滚绣球】—【倘秀才】—【滚绣球】—【倘秀才】—【三煞】—【二煞】—【一煞】—【煞尾】

三是由同一曲调反复叠用,自成曲组。如:中吕调的【白鹤子】、商调的【醋葫芦】曲:

《延安府》第三折:【中昌·粉蝶儿】—【醉春风】—【迎仙客】—【白鹤子】—【白鹤子】—【白鹤子】—【白鹤子】—【白鹤子】—【白鹤子】—【白鹤子】—【朝天子】—【啄木儿】—【尾声】

《衣袄车》第三折:【商调·集贤宾】—【后庭花】—【双雁 儿】—【醋葫芦】—【醋葫芦】—【醋葫芦】—【醋葫芦】—【醋葫芦】—【醋葫芦】—【配葫芦】—【配葫芦】—【配葫芦】—【尾声】

《黄粱梦》第二折:【商调·集贤宾】—【逍遥乐】—【金菊香】—【醋葫芦】—【幺篇】—【幺篇】—【幺篇】—【幺篇】—【幺篇】—【长篇】—【长篇】—【大篇】—【后庭花】—【双雁儿】—【高过浪里来】—【随调煞】

而北曲曲组形成的原因,从曲调的乐体与文体来考察,主要有二:

一是同一曲组的曲调在板式上有着前后衔接的关系,如【快活三】与【朝天子】两曲的板式,前紧后慢,衔接自然。明何良俊《四友斋丛说》云:"曲至紧板,即古乐府所谓'趋'。'趋'者,促也。弦索中大和弦是慢板,至花和弦则紧板矣。北曲如中吕至【快活三】临了一句,放慢来接唱【朝天子】;正宫至【呆骨都】,双调至【甜水令】,仙吕至【后庭花】,越调至【小桃红】,商调至【梧叶儿】,皆大和,又是慢板矣。紧慢相错,何等节奏!"吴梅《南词简谱》卷二【快活三】曲下也注云:"此曲首二句用快板,第三句用散板,第四句用慢板。盖紧接【朝天子】慢唱,正北词中

抑扬缓急之妙,为南曲所无。"又在【朝天子】曲下注云:"此曲往往紧接【快活三】下,【快活三】快唱,此却慢唱。"

北曲套曲一般都是由散板起,然后逐步过渡到上板。故位于套首的曲组,通常是以前散板、后上板的板式相连接。如仙吕套首的【点绛唇】、【混江龙】、【油葫芦】曲组,其板式有两种形式,一是【点绛唇】曲散板起,至【混江龙】末句上板,【油葫芦】则承【混江龙】末句上板,【油葫芦】首句第三字起上板,前后承接自然妥帖。

又如中吕位于套首的【粉蝶儿】、【醉春风】、【迎仙客】曲组, 其中【粉蝶儿】曲全为散板,【醉花阴】前一部分为散板,至末句 上板,【迎仙客】则上板,前后衔接十分自然。

二是同一曲组的曲调在句式上相近,如仙吕【雁儿落】、【得胜令】曲组,两曲句式相近,【雁儿落】曲的句式是:5,5;5,5,全曲为两段四句,四句全为五字句;【得胜令】曲的句式是:5,5;5,5;2,5;2,5,全曲为四段八句,其中有六个五字句。又如越调【斗鹌鹑】、【紫花儿序】曲组,两曲除了在板式上有着前后承接的关系外,【斗鹌鹑】为散板,【紫花儿序】末句上板,两曲在句式上也相近,即两曲多为四字句。

北曲曲组从其结合的程度来看,可以分为两种类型:一是稳固型,即曲调之间的结合紧密稳定,其间不可插入别的只曲或曲组,如仙吕调中的【仙吕·点绛唇】、【混江龙】、【油葫芦】、【天下乐】、南吕调中的【一枝花】、【梁州第七】、正宫中的【端正好】、【滚绣球】、【倘秀才】、【快活三】与【朝天子】、【醉花阴】与【喜迁莺】、【刮地风】与【四门子】、南吕宫中的【乌夜啼】与【玄鹤鸣】等曲组。这些曲组由于曲调之间连结紧密稳定,故常作为带过曲的形式,如【雁儿落带得胜令】、【骂玉郎过感皇恩采茶歌】、【快活三带朝天子】、【十二月带尧民歌】等。

而且由于这些曲调常被组合在一起,故在前后曲调连接处 的句格常常出现上挪下移、相互混淆的现象。如黄钟宫中的 【醉花阴】与【喜迁莺】、【刮地风】与【四门子】及南吕宫中的【乌夜啼】与【玄鹤鸣】等曲组的句式,如《北词广正谱》在南吕【乌夜啼】曲第三格下引录元无名氏《鸳鸯冢》杂剧"你和他单丝不线"曲,曲下注云:

首二句移在【玄鹤鸣】作尾者类多。按此二章首尾与黄钟【醉花阴】、【喜迁莺】多有那移。【喜迁莺】起句诗余三字二句、四字一句不等,故增句可在【醉花阴】作尾,三字一句亦可在【喜迁莺】作头,必三字二句。【乌夜啼】诗余恰好如此曲三句起,故四字二句止应在【乌夜啼】在(作)头,不应在【玄鹤鸣】作尾,如四字二句亦可。

《九宫大成北词宫谱》在【醉花阴】曲下也注云:

【醉花阴】古格止五句,即首阕、次阕是也。第三阕、四阕增末三句,共八句,此系近体。末三句,即下曲【喜迁莺】古格之首三句。盖因【喜迁莺】紧接【醉花阴】,故有误连下文作一阕,讹传既久,即元人亦以八句者为正格。

二是松散型:曲调在曲组中所处的位置不固定,可前后互换,或在曲组中间,可插入只曲,如仙吕调中的由【醉中天】、【金盏儿】两曲组成的曲组,两者常循环相间排列,组成缠达的形式,如《西蜀梦》第一折:

【仙日・点绛唇】 【混江龙】 【油葫芦】 【天下乐】 【醉中天】 【金盏儿】 【【配本盏儿】 【【配本。【配本。】 【【配本。【配本。】 【配本。】 【配本。】 【配本。】 【配本。】 【配本。】 【配本。】 【配本。

但两者的组合形式不稳定,一是两者的位置不定,或【醉中天】在前,或【金盏儿】在前,二是可插入其他只曲,如:

《週上皇》第一折:【仙吕·点绛唇】—【混江龙】—【油葫芦】—【天下乐】—【那咤令】—【鹊踏枝】—【寄生草】—【醉中天】—【金盏儿】—【游四门】—【柳叶儿】—【赏花时】—【幺】—【赚

《破苻坚》第一折:【仙吕·点绛唇】—【混江龙】—【油葫芦】—【天下乐】—【金盏儿】—【醉中天】—【尾】

《忍字记》第一折:【仙吕·点绛唇】—【混江龙】—【油葫芦】—【天下乐】—【那咤令】—【鹊踏枝】—【寄生草】—【醉中天】—【河西后庭花】—【金盏儿】—【河西后庭花】—【金盏儿】—【赚煞】

《陈母教子》第一折:【仙吕·点绛唇】—【混江龙】—【油葫芦】—【天下乐】—【醉扶归】—【金盏儿】—【后庭花】—【柳叶儿】—【尾声】

三是曲组与只曲相兼型,有的曲调既可与别的曲调组合成曲组,同时,又可单独作为只曲使用,如双调中的【新水令】,既可与【驻马听】组合,作为套首曲组,同时又可作为只曲单独使用,或只曲叠用,自成曲组。《元曲选》与《元曲选外编》共选收162本杂剧,使用双调套曲的有152折,其中以【新水令】与【驻马听】为套首曲组的有87折,除去4折以【五供养】为首外,其余83折,【新水令】皆是以只曲的形式参与双调套曲的,如:

《襄阳会》第四折:【双调・新水令】—【雁儿落】—【得胜令】—【沽美酒】—【太平令】

《刘弘嫁婢》第四折:【双调·新水令】—【水仙子】—<u>【沽美</u>酒】—【太平令】—【折柱令】

《博望烧屯》第三折:【双调·新水令】—【风人松】—<u>【雁儿</u> 落】—【得胜令】—【鸳鸯煞尾】

《玩江亭》第四折:【双调・新水令】—<u>【川拨棹】—【七兄</u>弟】—【梅花酒】—【喜江南】

《小张屠》第四折:【双调·新水令】【沽美酒】—【雁儿

落】【得胜令】【水仙子】

《裴度还带》第四折:【双调·新水令】—【庆东原】—【川拨棹】—【殿前欢】【乔牌儿】—【水仙子】—【雁儿落】—【得胜令】

《敬德不伏老》第四折:【双调·新水令】—【雁儿落】—【得 胜令】【甜水令】—【折桂令】—【沾美酒】—【尾声】

《五侯宴》第五折:【双调・新水令】—<u>【川拨棹】—【七兄</u> 弟】【梅花酒】—【喜江南】—【沽美酒】—【太平令】

《西厢记》第二本第三折:【双调·五供养】—【新水令】— 【幺篇】【乔木查】—【搅筝琶】—【庆宣和】—<u>【雁儿落】—【得胜</u> 令】—【甜水令】—【折桂令】—【月上海棠】—【幺篇】—【乔牌 儿】—【殿前欢】—【离亭宴带歇拍煞】

又如【寄生草】也具有只曲与曲组的性质,既可参与【那咤令】、【鹊踏枝】两曲所组成的曲组,又可单用,若作为只曲,常用于套曲的后部。由于其具有只曲的性质,故在曲组中,可叠用,自成曲组。如:

《调风月》第一折:【仙吕·点绛唇】—【混江龙】—【油葫芦】—【天下乐】—【那咤令】—【鹊踏枝】—【寄生草】【幺】—【村里迓鼓】—【元和令】—【上马娇】—【胜葫芦】—【幺】—【后庭花】—【柳叶儿】—【尾】

《延安府》第一折:<u>【仙吕·点绛唇】【混江龙】【油葫</u>芦】【天下乐】【寄生草】【六幺序】【尾声】

曲组的性质,除了其本身构成形式有着固定与松散及相兼等类型外,其在套曲中所处的位置也有区别,从大的方面来说, 北曲的曲组分为套首与套中两大类。套首曲组一般为固定型 曲组,并且具有较强的定位性。其表现在两个方面:一是首曲 皆固定,每一宫调套首曲组各有特定的首曲,如: 正宫:【端正好】

仙吕:【点绛唇】

南吕:【一枝花】

黄钟:【醉花阴】

中吕:【粉蝶儿】

双调:【新水今】

商调:【集贤宾】

越调:【斗鹌鹑】

大石调:【六国朝】

二是首曲句式、字数、韵位、平仄等格律相对固定。同一曲调,用在套首,格律严整合律,而用在套中或作为只曲用于楔子,其句式、字数、韵位、平仄等无定。如双调【新水令】若与【驻马听】组合成曲组,位于套首,其句式便较稳定,若作为只曲,其句式便不定。按曲谱所列,【新水令】共6句,其句式为:7、7、5、5、4、6。如《西厢记》第一本第四折作为曲组的【新水令】的句式与同剧第二本第三折作为只曲的【新水令】的句式:

《北词广正谱》	第一本第四折	第二本第三折
晚风寒峭透窗纱,控金 钩绣帘不挂。门阑凝 暮霭,楼阁敛残霞。恰 对菱花,楼上晚妆罢。 (《箭射双雕》杂剧)	梵王宫殿月轮高, 碧琉璃瑞烟笼罩。 香烟云盖结,讽咒 海波涛。幡影飘摇,诸檀越尽来到。	若不是张解元识人多,别一个怎退干戈?排着酒果,列着笙歌,篆烟微,花香细,散满东风帘幕。救了咱全家祸,殷勤呵正礼,钦敬呵合当。

第一本第四折作为曲组的【新水令】,其句式合律,而第二本第三折作为只曲的【新水令】,则句式不合律。

又如正宫与仙吕皆有【端正好】曲,正宫【端正好】曲作为套首曲组的首曲,仙吕【端正好】曲作为只曲,用于楔子,而两者的区别,就在于句式是否规则合律。如《北词广正谱》在【正宫·

端正好】曲下注云:"此章与仙吕不同,仙吕作楔儿,正宫作套数,仙吕可增损,正宫不可增损。"又在【仙吕·端正好】曲下注云:"楔儿不入套数,与正宫不同,正宫不可增损,仙吕可增损。"

按曲谱所列,正宫【端正好】曲的句式为:3、3、7、7、5。如《渑池会》第三折作为套首首曲的正宫【端正好】曲的句式规则合律,而楔子中作为只曲的仙吕【端正好】的句式便不规则,如:

《北词广正谱》	第三折	楔 子
小庭幽,重门静, 东风软膏雨初晴。猛听得卖花 声过天街应,惊谢芙蓉兴。	为家邦,遭途旅, 岂辞劳千里驰 驱!三川八水的 这秦邦路,将渑 池会亲身赴。	何须你列刀枪,排队伍,成和败全在相如。元帅怕有去路道我无回路,他 将我厮小觑忒欺负。则今日离赵国 践程途,他若是怀奸诈我可便使机 谋。我手里怎肯道甘献与他这荆 山玉!

又如【越调·斗鹌鹑】曲的句式,按曲谱所列全曲共10句, 其句式为:4、4、4、4、4、4、3、3、4、4。《调风月》第三折作为越调 套首曲组首曲的【斗鹌鹑】句式合律,而《三战吕布》第三折与 【石榴花】组合、用于中吕套曲中的【斗鹌鹑】的句式便不合律,如:

《北词广正谱》	《调风月》第三折	《三战吕布》第三折
媚媚姿姿,淹淹润润。袅袅婷婷,风风韵韵。脸衬朝霞,指如嫩笋。一捻腰,六幅裙。万种妖娆,千般可人。	短叹长吁,千声万声。捣枕槌床,到三 更四更。便似止渴 思梅,充饥画饼。因 甚顷刻休?则伤我 取次成。好个个舒心,干支刺没兴。	元帅囚霍霍刀晃动银盖朱缨, 吕温侯赤力力戟动那金钱豹 尾。元帅将刀刃钐,他将那戟 尖戟尖来便刺。往率上一下 有似飞,见元帅打闹哩! 你可 暗暗的私奔,脑背后高声可便 叫起。

用于套尾的曲组,也多具有较强的定位性,如仙吕中【川拨

模】、【七兄弟】、【梅花酒】、【收江南】曲组或【后庭花】、【柳叶儿】 曲组、南吕中的【骂玉郎】、【感皇恩】、【采茶歌】曲组,双调中的 【沽美酒】、【太平令】曲组常处于套尾,有的兼作尾声。如:

《贬夜郎》第四折:【双调·新水令】【驻马听】【沈醉东风】【沽美酒】【太平令】【殿前欢】【甜水令】【折桂 令】【夜行船】【川拨棹】【七兄弟】【梅花酒】【收江 南】【后庭花】【柳叶儿】

《庄周梦》第四折:<u>【双调·新水令】【驻马听】—【雁儿</u>落】—【得胜令】—【川拨棹】—【梅花酒】—【七兄弟】—【收江南】

《东墙记》第五折:【双调·新水令】—【驻马听】—【雁儿 落】—【得胜令】—【水仙子】—【折桂令】—【沽美酒】—【川拨 棹】—【梅花酒】—【收江南】—【鸳鸯煞】

《猿听经》第二折:【南吕·一枝化】—【梁州第七】—【四块玉】【隔尾】【牧羊关】—【骂玉郎】—【感皇恩】—【采茶歌】—【尾声】

《九世同居》第二折:【南吕·一枝花】【梁州】—【隔尾】——【牧羊关】—【幺篇】—【红芍药】—【菩萨梁州】—【骂玉郎】—【感 皇恩】—【采茶歌】—【煞尾】—【双调·清江引】

《抱妆盒》第二折:【南吕·一枝花】-【梁州第七】-【隔 尾】-【牧羊关】【隔尾】-【牧羊关】-【贺新郎】-【隔尾】-【红 芍药】-【菩萨梁州】-【骂玉郎】-【感皇恩】-【采茶歌】-【二 煞】-【黄钟尾】

《神奴儿》第二折:【南吕·一枝花】—【梁州第七】—【四块玉】—【隔尾】—【牧羊关】 【骂玉郎】—【感皇恩】—【采茶歌】 【黄钟尾】

《襄阳会》第四折:【双调・新水令】—<u>【雁儿落】—【得胜</u>令】—【沽美酒】—【太平令】

《五侯宴》第五折:【双调・新水令】 <u>【川拨棹】—【七弟</u> 兄】—【梅花酒】—【喜江南】—【沽美酒】—【太平令】

四、北曲套曲尾声考述

元人在谈到北曲的种类时曾指出:"成文章曰乐府,有尾声名套数。"^①可见,有尾声是北曲套数的主要特征。

与南曲的尾声相比,北曲的尾声不仅名称繁多,而且体式 也各异。如《九宫大成北词宫谱·凡例》曰:"北调煞尾最为紧 要,所以收拾一套之音节,结束一篇之文情。宫调既分,体裁各 别,在仙吕调曰【赚煞】,在中吕调曰【卖花声煞】,在大石角曰 【催拍煞】,在越角曰【收尾】,诸如此类,皆秩然不紊。"南曲的尾 声虽然因具体声情的不同,各宫调有各自的尾声,如黄钟尾为 【三句儿煞】,仙吕尾为【情未断煞】,双调尾为【好收姻煞】,正宫 尾为【尚轻圆煞】,中吕尾为【尚如缕煞】和【喜无穷煞】,越调尾 为【有余情煞】,商调尾为【尚绕梁煞】,但从文体上来看,皆为三 句式,故剧作家在剧本上往往总题作【尾声】或【余文】。而北曲 套曲的尾声名称很多,如元代芝庵《唱论》云:"全篇尾声有赚 煞、随煞、隔煞、羯煞、本调煞、拐子煞、三煞、七煞。"在杂剧套曲 中,有【尾声】、【收尾】、【煞尾】、【尾煞】、【随煞】、【随调煞】、【赚 煞】、【赚煞尾】、【啄木儿煞】、【络丝娘煞】、【黄钟煞】、【鸳鸯煞】、 【离亭宴带歇拍煞】等名称。北曲尾声的名称虽然很多,但从北 曲尾声的文体结构与乐体特征来划分,可以分为两大类:一类 是本调类尾声,一类是以曲调代作尾声的,如【浪里来煞】、【啄 木儿煞】、【络丝娘煞】、【实花声煞】、【耍孩儿煞】、【离亭宴带歇拍 煞】、【鸳鸯煞】、【赚煞】、【黄钟煞】等。

在本调类尾声中,也可分为两类,即一是句式固定,全篇尾声皆为四句或三句,如王实甫《西厢记》第四本第三折正宫套曲的【尾声】:"四围山色中,一鞭残照里,遍人间烦恼填胸臆,量这些大小车儿如何载得起!"又如关汉卿《救风尘》第四折双调套

① 元芝庵《唱论》,《中国古典戏曲论著集成》第一册,第160页。

曲【收尾】:"对恩官一一说缘故,分剖开贪夫怨女,面糊盆再休说死生交,风月所重谐燕莺侣。"另一类是句式不规则,可增损。 如同样是【煞尾】:

《单鞭夺槊》第四折黄钟套曲的【煞尾】为3句,

《刘行首》第三折中吕套曲的【煞尾】为4句,

《城南柳》第二折南吕套曲的【煞尾】为11句,

《赵氏孤儿》第二折南吕套曲的【煞尾】为16句,

《黄粱梦》第四折正宫套曲【煞尾】为17句,

《荐福碑》第二折正宫套曲【煞尾】为18句,

《任风子》第二折正宫套曲【煞尾】为25句,

《东堂老》第二折正宫套曲【煞尾】为 42 句。

由于这一类尾声没有固定的句式,句字可随意增减,故有的便将这些尾声题作【随煞】、【随煞尾】、【随调煞】等,意谓随调所需而增减。在曲谱上,也对这类尾声特加注明"句字不拘,可以增损"。如《北词广正谱》双调收录杨显之《酷寒亭》【尾声】"哥哥且宁耐"曲,共8句,曲下注云:"此章句字不拘,可以增损。"而且,由于宫调不同,故各宫调的【随调煞】也不同,如《北词广正谱》在越调【随煞】曲下注云:"与黄钟、仙吕、大石不同,即双调【转调煞】亦少不同。"

曲调兼作尾声的也可分为两类:一是本调,如中吕调的【卖花声煞】,实即【卖花声】,如《九宫大成》在【卖花声煞】下注云: "【卖花声煞】与【卖花声】同,中吕调惟此调为本调煞。"

二是集曲。集曲类尾声通常是曲调与尾声的集曲,如黄钟【神仗儿煞】:前6句为【神仗儿】,后2句为【尾声】;正宫【啄木儿煞】:前2句为【啄木儿】,后3句为大石【随煞】;仙吕【后庭花煞】:前8句为【赚煞】,中间6句为【后庭花】,后1句为【赚煞】。①

在北曲杂剧中,用作尾声的曲调最多的是【赚】这一曲调,

① 见《北词广正谱》,清青莲书屋刊本。

在 162 本杂剧中,共有 124 套以【赚煞】作尾声。【赚】本为宋代 说唱技艺唱赚中的一个曲调,在唱赚中,【赚】总是与尾声相连, 如《都城纪胜》"瓦舍众伎"载:"赚者,误赚之义也,令人正堪美 听,不觉已至尾声,是不宜为片声也。"而正是由于【赚】在套曲 中常处于尾声之前,与尾声相连,故多被用作尾声。

某些曲调在用作尾声时,可叠用几曲,如般涉调的【要孩儿】曲,在连用几曲时,本调后的【煞】即以逆数标注,如【五煞】、【四煞】、【三煞】、【二煞】、【一煞】等,直到【煞尾】。如:

《调风月》第二折:【中吕·粉蝶儿】—【醉春风】—【朱履曲】—【满庭芳】—【十二月】—【尧民歌】—【江儿水】—【上小楼】—【幺】—【哨遍】—【耍孩儿】—【五煞】—【四】—【三】—【二】—【一】—【尾】

《云窗梦》第三折:【中吕·粉蝶儿】—【醉春风】—【迎仙客】—【红绣鞋】—【石榴花】—【斗鹌鹑】—【普天乐】—【上小楼】—【幺篇】—【快活三】—【鲍老儿】—【十二月】—【尧民歌】—【俏(哨)遍】—【耍孩儿】—【四煞】—【三煞】—【二煞】—【一煞】—【尾煞】

《追韩信》第三折:【中吕·粉蝶儿】【醉春风】—【石榴花】— 【斗鹌鹑】—【剔银灯】—【蔓菁菜】—【十二月】—【尧民歌】—【上小楼】—【幺】—【耍孩儿】—【幺】—【三煞】—【二煞】【尾】

本调后的【煞】曲从其形式来看,类似于【幺篇】,如《昆曲曲牌及套数范例集》"北套"卷三《【北般涉·要孩儿】孤牌分析》云:"词式和乐式分析都证明【煞】是【要孩儿】首曲的幺篇换头。"①故有的既题【煞】,又题作【幺】或【幺篇】,如《周公摄政》第二折和《追韩信》第三折皆题作:【要孩儿】—【幺】—【三煞】—【二煞】—【煞尾】,而《西游记》第二出则直接题作:【要孩儿】—

① 王守秦等《昆曲曲牌及套数范例集》"北套"卷三,第 365 页,学林出版社 1997 年版。

【幺】一【尾声】,可见,从文体与乐体上来看,【要孩儿】曲后所连接的【煞】确是本调的一种变格形式,但由于其位于套曲的尾部,又与【煞尾】连用,故在此主要是起全套曲的尾声的功能,如《九宫大成北词宫谱》在【要孩儿】曲的【煞】后注云:"按【要孩儿】多用在高宫、中吕、双角大套之后,以作收煞。【煞】则可多可少,多至十余阕,少即一二,无一定之式。"【要孩儿】曲本属般涉调,但常用作中吕、正宫的煞尾,而且皆叠用。如在162本杂剧中,共有84套用【要孩儿】作为煞尾,其中用于中吕套有72套,用于正宫套的有11套,用于南吕套的1套。

除般涉调中的【要孩儿】曲可叠用作煞尾外,其他如南吕中的【菩萨梁州】、正宫中的【滚绣球】、【倘秀才】、【叨叨令】、【笑和尚】、【醉太平】等曲也可叠用作尾声,如:

《赵氏孤儿》第二折:【菩萨梁州】—【三煞】—【二煞】—【一 煞】—【煞尾】

《谇范叔》第二折:【滚绣球】—【三煞】—【二煞】—【一煞】— 【煞尾】

《陈抟高卧》第三折:【倘秀才】—【三煞】—【二煞】—【一 煞】—【煞尾】

《误人桃源》第二折:【叨叨令】一【三煞】一【二煞】一【一煞】一【一煞】一【阿煞尾】

《梧桐叶》第二折:【笑和尚】—【三煞】—【二煞】—【一煞】—【\\ 【\\ \) 【\\ \] 【\\ \) 【\\ \]

《青衫泪》第二折:【醉太平】一【一煞】一【二煞】一【三煞】—【四煞】—【尾煞】

另外,在南吕调套曲中,有用于套中的尾声,称作【隔尾】,常用在【梁州第七】曲之后,这是因为南吕套曲最早在散曲中只是由【一枝花】、【梁州第七】、【煞尾】三曲组成,后在杂剧中,在【煞尾】后又增加了曲调,原来的【煞尾】处于套中,故称作【隔尾】,而其句式仍与【煞尾】相同,如《九宫大成北词宫谱》卷五十

二【隔尾】曲下注云:"按【隔尾】句法,与本调【收尾】相同,故以 为名。考元人套曲体,或紧接【梁州第七】,或间于中段,俱可。"

在采用【隔尾】的套曲中,剧情通常以【隔尾】为界,分为前后两部分,如《五侯宴》第二折:【南吕·一枝化】一【隔尾】一【贺新郎】一【尾声】,全折的剧情可分为前后两个部分:

【南吕·一枝花】、【隔尾】:演正旦被赵太公所逼,将自己所生的孩儿抱到荒郊野外丢弃,骨肉分离,感叹伤嗟。

【贺新郎】、【尾声】:演李嗣源打猎追赶白兔,遇见正旦,听了正旦的哭诉后,愿意收留其子。正旦转悲为喜,感谢李嗣源。

再如《遇上皇》第二折:【南吕·一枝花】—【梁州】—【牧羊 关】—【隔尾】—【感皇恩】—【采茶歌】—【红芍药】—【菩萨梁 州】—【尾声】

全折的剧情可分为前后两个部分,曲调的组合也按前后两组排列。

前面【南吕·一枝花】、【梁州】、【牧羊关】、【隔尾】四曲演宋太祖与楚昭辅、石守信三人扮作白衣秀士,来到城外草桥店饮酒,正末(赵元)也来到店中躲避风寒,与宋太祖相遇,一起饮酒。

后面【感皇恩】、【采茶歌】、【红芍药】、【菩萨梁州】、【尾声】五 曲演宋太祖因未带钱而与酒保发生争执,正末(赵元)替宋太祖 付了酒钱。宋太祖问起正末的身世,正末(赵元)向宋太祖哭诉 自己遭到岳父母、妻子以及东京府尹的迫害。

又如《金凤钗》第三折:【南吕·一枝花】【梁州】【隔 尾】【贺新郎】【骂玉郎】【感皇恩】【采茶歌】【斗虾蟆】【牧羊关】【红芍药】【菩萨梁州】【二敏】【\敏尾】

前面【南吕·一枝花】、【梁州】、【隔尾】三曲演正末(赵鹗)因贫困,妻子逼其写休书,店小二也催他付房钱,正末(赵鹗)感叹自己的悲苦命运。

后面【贺新郎】、【骂玉郎】、【感皇恩】、【采茶歌】、【斗虾蟆】、 【牧羊关】、【红芍药】、【菩萨梁州】、【二煞】、【煞尾】等10曲,滴张

曲体研究 212 商差张千送还正末(赵鹗)十只金凤钗,正旦与店小二一见正末(赵鹗)有了钱,便甜言蜜语,奉承正末(赵鹗)。不料强盗李虎也来店中投宿,盗去了金凤钗,而将抢来的银匙留给了正末(赵鹗),正末(赵鹗)被赶来的杨衙内捉住。正末(赵鹗)感慨世态炎凉与自己的时运乖蹇。

由于【隔尾】用于套中,除了具有尾声的性质外,也具有普通曲牌的性质,故有时也可像其他曲牌一样,在同一套曲中使用两曲,或连用,或间隔使用,如:

《黄鹤楼》第四折:【南吕·一枝花】【梁州】【隔尾】— 【隔尾】【絮虾蟆】

《陈抟高卧》第二折:<u>【南吕·一枝花】—【梁州第七】</u>—【隔尾】—【牧羊关】—【<u>红芍药】【菩萨梁州】</u>—【隔尾】—【牧羊 关】—【贺新郎】—【牧羊关】—【哭皇天】—【乌夜啼】—【黄钟煞】

《窦娥冤》第二折:【南吕·一枝花】-【梁州第七】-【隔尾】-【贺新郎】-【斗虾蟆】-【隔尾】-【牧羊关】-【<u>骂玉郎】</u> 【感皇恩】-【采茶歌】-【黄钟尾】

另外,【隔尾】也可用于其他宫调的套曲中,如《单刀会》第二折:

【正宮・端正好】--【滚绣球】--【倘秀才】--【滚绣球】--【倘秀才】--【滚绣球】--【偏尾】

正末(司马徽)唱完【尾声】下场后,最后道童又唱了一首 【隔尾】。

虽从文体上来看,北曲套曲只在首曲标注宫调名,同一套曲中的曲调皆出自同一宫调,这便是曲律家们所谓的北曲以宫调联套的证据,宫调似为北曲曲调组合的核心,但通过以上对北曲曲调组合形式的考察,可见相同的曲韵才是北曲联曲成套的核心,而从北曲套曲的组合形式来看,曲组、只曲与尾声是构成北曲套曲的三大因素。

213

南曲曲韵的沿革与流变

戏曲音韵,是曲词与念白的字音的声、韵、调的总称。曲与诗词一样,也是一种韵文,作为韵文,其最显著的文体特征就在于韵。而对于综合性艺术的戏曲来说,音韵对戏曲的创作与演唱都有着重要的影响。对于剧作家来说,要根据汉字所具有的不同声、韵、调,来填词作曲,如在曲调的韵脚处,须选择同一部类的韵字。"同声相应谓之韵"①,对于曲调来说,其押韵处(即韵位)便是整支曲调的音乐旋律在进行过程中的停顿之处,而同一支曲调的旋律的每一个停顿之处,其音必须相互呼应,这样才能保持整支曲调的旋律的完整统一。同样,对于演唱者来说,要按照唱词特定的声、韵、调来确定旋律,咬字读音,所谓"字正"才能"腔圆"。因此,曲韵也是戏曲音律的一个重要内容,是影响曲调的旋律、节奏的因素之一。如清代戏曲理论家李渔指出:"词家绳墨,只在谱、韵二书,合谱合韵,方可言才;不则,八斗难克升合,五车不敌片纸,虽多虽富,亦奚以为?"②

① 梁刘勰《文心雕龙·声律篇》,第 553 页,人民文学出版社 1981 年版。

② 清李渔《闲情偶寄·词曲部·音律第三》、《中园占典戏曲论著集成》第七册,第38页。

曲韵与诗韵不同,诗韵有现成的韵书可依,如《唐韵》、《广 韵》、《韵略》、《集韵》等,曲则无论是南曲还是北曲,其初兴时 皆无韵书可依,而是依当地的自然之音为韵。由于我国的语 音有南北之分,如元孔齐《至正直记》云:"北方声音端正,谓之 '中原雅音',今汴、洛、中山等处是也。南方风气不同,声音亦 异,至于读书字样皆讹,轻重开合亦不辨,所谓不及中原远矣, 此南方不得其正也。"明朱权《琼林雅音序》也曰:"北方无乡 谈,……其言无入声,以入声为三声之用。""其吴越、闽广、荆 湖、溪洞之地,皆有乡谈。谓之彝语,谓之鴂舌,非译不通。"而 南戏与北曲杂剧分别产生于南北两地,因此,在中国古代戏曲 史上,便出现了南北两种不同的曲韵韵系。由于北曲产生并 流行于"无乡谈"的北方,早期虽也无韵书可依,但北曲作家们 都能"韵共守自然之音,字能通天下之语"。① 因此,北曲韵系 较为清晰。而南曲由于产生于"有乡谈"的南方,故其用韵及韵 系较为复杂。以下便对南曲曲韵的特征及其沿革与流变作一 简略的考述。

一、南戏曲韵的语音基础及其特征

最早使用南曲的是宋元时期的南曲戏文,简称南戏。南戏最初产生、流行于东南沿海的苏南、浙江、福建、江西等地,而且,南戏最早是在民间产生的,其作者与演员都是民间艺人与下层文人,其所用的曲调,多是当地流传的民间歌谣,如明代徐渭《南词叙录》载:"永嘉杂剧兴,则又即村坊小曲而为之。""其曲,则宋人词益以里巷歌谣。"如《张协状元》中的【东瓯令】、【福清歌】、【台州歌】、【吴小四】、【赵皮鞋】等曲调,便都是温州、福建一带流传的民间歌谣。正因为此,南戏的曲韵也就明显带有这一地区的语音特征。如元周德清在《中原音韵·正语作词起

① 元周徳清《中原音韵・序》、《中国古典戏曲论著集成》第一册、第 175 页。

自汉、魏无制韵者,按南、北朝史,南朝吴、晋、宋、齐、梁、陈,建都金陵,齐史沈约,吴兴人,将平、上、去、入制韵,仕齐为太子中令。……详约制韵之意,宁忍弱其本朝,而以敌国中原之音为正耶?不取所都之内通言,却以所生吴兴之音,盖其地邻东南海角,闽、浙之音无疑。……南宋都杭,吴兴与切邻,故其戏文如《乐昌分镜》等类,唱念呼吸,皆如约韵。

沈约以吴兴之乡音制韵,南戏之韵又如"约韵",即也是以"闽、浙之音"作为其用韵的依据。另如明王骥德《曲律·论韵》也指出:"盖南曲自有南方之音,从其地也。"正因为南戏曲韵的语音基础是"闽、浙之音",因此,它与产生于"无乡谈"的北方地区的北曲杂剧的曲韵有着明显的区别。我们按《中原音韵》所列的韵目来检验《张协状元》、《错立身》、《小孙屠》、《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》、《琵琶记》等八种南戏的用韵情况,发现南戏不仅同一出戏可以换押不同的韵部,而且同一支曲调中多有合韵通押的情况。现将《张协状元》等八种南戏中合韵通押较多的曲调数列表说明如下:

曲调数剧名	东钟庚青	东钟江阳尤侯	东钟真文庚青	支思齐微	支思皆来	支思鱼模	支思齐微鱼模	支思齐鱼歌	支思齐微皆来	齐微先天	齐微鱼模	齐微皆来	齐微鱼模皆来	齐微鱼模庚青	齐微鱼模侵寻	鱼模尤侯	鱼模歌戈	鱼模家麻	家麻车遮	鱼模歌戈家麻	皆来萧豪	皆来车遮
张协状元	1					1		2	1			6	2			1				1		1
错立身							4				9											
小孙屠	1					1		1		1		1		2	1			1				
琵琶记	1	1	1		2				2				1			5			3	1	1	2
荆钗记				7			1					1										
白兔记	2				1		1			3							2					

																					-2	: 22
曲调数剧名	寒山桓欢	寒山先天	桓欢先天	寒山廉纤	寒山桓欢先天	寒山先天廉纤	寒山先天侵寻	桓欢先天廉纤	先天廉纤	齐微先天	萧豪尤侯	歌戈车遮	歌戈家麻	歌戈家麻车遮	家麻车遮	真文先天	真文先天庚青	真文庚青	真文侵寻	庚青侵寻	真文庚青侵寻	真文侵寻歌戈
拜月亭							1				6				-		4		la l			
杀狗记	1					3	1															
张协状元	1	5	1		3	5		2	9		1		4	2		2			1	3	9	
错立身													1					3			6	
小孙屠	11	2	5		- 1				1	1			1				100	6		2		
琵琶记			5				2		4	W	8	4		8	3	2	2	6	1			1
荆钗记	2	6	4	4					3													
白兔记		5	2		1				2	ļ,	1									1		
拜月亭		3	2			1.714			1									8		1		
杀狗记									1											2	3	

从上表中可见,在宋元南戏中,合韵通押较多的有以下这 些韵部:

- 一、先天、寒山、桓欢通押。先天、寒山、桓欢三韵的归韵收声相同,即皆收舐腭,只是发声出字稍异,先天不张喉,寒山张喉,而桓欢与寒山二韵一为半含唇,一为全开口,故极易相混,如明沈宠绥谓:"先天若过开喉唱,愁他像却寒山。""寒山一韵,类桓欢者过半,类先天者什仅二三"。① 因此,在南方乡音中,先天、寒山、桓欢三韵混而不分。
- 二、支思、齐微、鱼模通押。在南方乡音中,支思、齐微、鱼模三韵的发声出字虽有异,然而收声归韵相近,即皆收"噫"音。因此,在南方乡音中,这三韵也通常混淆不分。如明徐渭称松江人支、知不辨②。
 - 三、真文、庚青通押。真文、庚青二韵在收声归韵时有异,

① 明沈笼缓《度曲须知·音同收异考》、《中国古典戏曲论著集成》第五册,第301、305页。

② 明徐渭《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,第242页。

真文舐腭收音,庚青开口收鼻音。在南方乡音中,收庚青韵时常舐腭,收真文韵时又从鼻出,因此,这二韵常混淆不分。

四、歌戈、家麻、车遮通押。在南方乡音中,歌戈、家麻、车遮三韵发声出字虽然不同,但出声之后皆为直喉音,故无区别。

五、闭口韵与开口韵通押。所谓闭口韵,就是以辅音【-m】收音的字,在北方语言中,以【-m】的闭口字与以【-n】、【-ng】收音的字的区别是分明的,如周德清在《中原音韵》中专列"侵寻"、"监咸"、"廉纤"三个闭口韵部,在北曲杂剧与散曲作品中,闭口韵也是单押的,如王实甫《西厢记》第二本第二折《惠明下书》全用"监咸"韵。但在当时江、浙、闽等南方乡音中,闭口音已经消失,如徐渭在《南词叙录》中指出:"吴人不辨情、亲、侵三韵。"王骥德《曲律·论韵》也谓:"盖吴人无闭口字,每以侵为亲,以监为奸,以廉为连,至十九韵中,遂缺其三。"而以闽、浙两地的实际语音作为语音基础的南戏曲韵,也就出现了闭口韵与开口韵混押的现象。南戏闭口韵与开口韵混押通常分为两组:

- 一是真文、庚青与侵寻通押。如《张协状元》第十八出【荷叶铺水面】曲:心(侵寻)、晴(庚青)、门(真文)、定(庚青)、紫(庚青)。《小孙屠》第九出【石榴花】曲:尘(真文)、衾(侵寻)、人(真文)、情(庚青)、定(庚青)、心(侵寻)。【前腔】:听(庚青)、寝(侵寻)、襟(侵寻)、嗔(庚青)、命(庚青)、奔(真文)。真文、庚青、侵寻三韵在收声归韵时有异,如真文舐腭收音,庚青开口收鼻音,侵寻闭口收音。而在南方乡音中,收庚青韵时常舐腭,收真文韵时又从鼻出,收闭口韵时又稍开口或也从鼻出,因此,这三韵常混而不分。
- 二是先天、寒山与廉纤通押。如《张协状元》第九出【胡捣练】曲:寒(寒山)、店(廉纤)、蹇(廉纤)、看(廉纤)。第十八出【孝顺歌】曲(前腔换头):说(车遮,失韵)、欠(廉纤)、悭(先天)、添(廉纤)、转(先天)、添(廉纤)、还(先天)。第三十九出【哭梧桐】曲:贱(先天)、险(廉纤)、闪(廉纤)、穿(先天)、遍(先天)、面(先

天)。又如《小孙屠》第十一出【锦天乐】曲:威(先天)、念(廉纤)、转(先天)、骗(先天)、染(廉纤)、验(廉纤)、转(先天)、宽(先天)。

除了合韵通押外,有人声韵,这也是南曲曲韵的一个重要特征。虽然在宋元以前的古籍中就有入声字,但在宋元时期以中原音为代表的北方语音中,已无入声,如元代周德清在《中原音韵》中,将入声字分别派入平、上、去三声。而在南方乡音中,仍保留着入声字。因此,以南方乡音为基础的南戏曲韵中也有人声韵。南戏曲韵中的人声韵有两种形式:一是入声单押。如《张协状元》第二十五出【神仗儿】曲:覆、肃、束、阙、禄、目。第二十七出【十五郎】:福、绿、玉、足、福。又如《琵琶记》第十八出除首曲【传言玉女】外,其余【女冠子】、【画眉序】(四曲)、【滴溜子】、【鲍老催】、【滴滴金】、【鲍老催】、【双声子】等曲皆押入声韵。清代毛先舒以为南曲入声单押是承词韵而来,如曰:

南曲系本填词而来,词家原备有四声,而平、上、去韵可以通用,入声韵则独用,不溷三声。今南曲亦通三声,而单押入声,政与填词家法吻合,益明源流之有自也已。①

其实,词在刚兴起时,取叶乡音,而南戏初兴,同样也是取叶乡音,故两者不存在源与流的关系。

二是人声与三声通押。如《张协状元》第十六出【歇拍】曲: 拭(人)、吃(人)、逦(阳平)、滴(人)、异(去)、是(去)、缘(阳平)、 契(去)、会(去)、水(上)、结(人)、理(上)。又如《荆钗记》第二十 二出【一封书】曲:复(人)、福(人)、绿(人)、牧(人)、府(上)、夫 (阳平)、吁(阴平)、汝(上)。又第四十二出除【杜韦娘】、【莺啼 序】两曲外,其余几曲人声皆与三声通押。

① 清毛先舒《南曲入声客问》,《中国古典戏曲论著集成》第七册,第130页。

明清一些戏曲音律家普遍认为,入派三声是作北曲的押韵 规则,作南曲入声须单押。而南曲中出现入声与平、上、去三声 通押的现象,这是受北曲用韵的影响所致。如清毛先舒在《南 曲入声客问》中指出:南曲"须用入声部单押,不可与三声通押, 如北曲法"。而元代施君美《幽闺记》"胸中书富五车"、"山径路 幽僻"、"拜新月"诸曲,皆入声与三声通押,"是施君美作南曲, 亦沿袭北曲之法,他家如此者亦多,然皆非"。将南曲入声与三 声通押的方法归之于受北曲的影响,这实是一种误见。首先, 人声与三声通押,并非始于北曲,如王国维在《人间词话》中谓 辛弃疾的【贺新郎】词以"绿"叶"雨"、【定风波】词以"热"叶"夜"、 韩玉《东浦词》【贺新郎】词以"玉"、"曲"叶"注"、"女",【卜算子】 词以"夜"、"谢"叶"食"、"月"等,已开四声通押之先例。又如清 代万树也谓人派三声,不是始于北曲,而是始于词,如他在《词 律》卷一选收了石孝友的【南歌子】"春浅梅红小"词,全叶入声 韵,并在词下的注文中,对入派三声始于北曲之说作了考辨, 如云:

此与前词字句俱同,而用入声为叶者。愚谓入声可作平,人多不信,曰:"入声派入三声,始于元人论曲,君何乃移其说于词?"余曰:"声音之道,古今递传,诗变词,词变曲,同是一理。自曲盛兴,故词不入歌,然北曲【忆王孙】、【青杏儿】等,即与词同。南曲之引子与词同者,将六十调,是词曲同源也。况词之变曲,正宋元相接处,岂曲入歌,当以入派三声,而词则不然乎?故知入之作平,当先词而后曲矣。盖当时周、柳诸公制调,皆用中州正韵,今观词中如"不"音"逋"、"一"音"伊"之类,多至万千,正与北曲同,而又何疑于入作平之说耶?且用韵句,亦可以入为叶,如惜香【醉蓬菜】以"吉"字叶"髻"、"戏",坦菴以"极"字叶"气"、

"瑞"等,甚多。若云入不可叶,则此等词落一韵矣。 至通篇入叶之词,有可兼用上去,如【贺新郎】、【念奴娇】之类;有本是平韵,而以入代叶者,如金谷此篇之类,虽全用入声,而实以入作平,必不可谓是仄声,而用上去为韵脚也。

其实早在唐代的民间曲子词中就已经出现了人声与三声通押的现象,如唐代《云谣曲子》中的【鱼歌子】曲:

洞房深,空悄悄(去),虚把身心生寂寞(入)。待来时,须祈祷(上),休恋狂花年少(上)。淡勾妆,周旋妙(上),只为五陵正渺渺(上)。胸上雪,从君咬(上),恐把千金买笑(去)。

又如【喜秋天】曲:

芳林玉露催,花蕊金凤触(入)。永夜严霜万草衰 (平),捣练干声促(入)。谁家台榭菊(似为"曲"之误) (入),嘹亮宫商足(入)。每恨轻愁不忍闻,早晚离尘 土(上)。

因此,如果要说渊源的话,南戏的人声与三声通押是承自 唐代的民间曲子。

其次,人声与三声通押,实是南戏自身演唱作腔的需要,并非创自北曲。这是因为南戏曲韵中虽有入声字,但在演唱时,由于入声字出声急促,声音低哑,这便与南曲细腻婉转的唱腔不合,故在刚吐字出声时,尚作入声,一旦出声后,便转为三声,以与缠绵婉转的旋律相合。即使是人声单押,唱时一旦出口,同样须转为三声。如清徐大椿《乐府传声·人声读法》云:"盖

人之读作三声者,缘古人有韵之文,皆以长言咏叹出之,其声一长,则人声之字自然归之三声。"清戈载《词林正韵·凡例》也云:"人为痖音,欲调曼声,必谐声。故凡入声之正次清音转上声,正浊作平,次浊作去。"又毛先舒也谓:"余谓南曲入可通三声,亦谓作腔耳。"^①可见,正是因"作腔"的需要,南曲才既可入声单押,又可入声与三声通押。

也正因为此,有的学者认为元代周德清在《中原音韵》中所排列的北曲人派三声是根据南方乡音的唱法总结出来的。如王守泰先生在《昆曲格律》中,将周德清《中原音韵》中人派三声与北京、河南、苏州等地的语言作了比较后,指出:"一般的情形,人作平声和人作去声比较规则。但人作上声则不然。里面竟有三分之二的字,其现代北方音,不论是北京音或河南音,都不是上声而读成阳平声或去声,还有些是阴平声。但是如果拿这些字的苏州音来比较,则可以发现,《中原音韵》派人三声的规律倒和苏州音关系密切,凡是派人同一声的字,其苏州音字调的调值完全相等。其中入作上声调值最高,人作去声调值较低,人作平声调值最低。"因此,他认为,《中原音韵》的"派人三声是根据南音进行的"②。

由上可见,宋元时期南戏曲韵的这些特征皆与闽、浙两地的方言土语有关。这就说明,南戏曲韵的语音基础是闽、浙等地的南方乡音,而南戏之所以能以闽、浙乡音作为其曲韵的语音基础,这与早期南戏所采用的以腔传字的演唱方法有关。南戏是以闽、浙两地民间流传的"里巷歌谣"、"村坊小曲"为曲调的,而民间歌谣是以以腔传字的形式来歌唱的,每一支歌曲都有固定的旋律,因其旋律固定,因此,演唱时可以不管歌词的字声,只要字数能与旋律相符就行了。由于南戏采用了民

① 清毛先舒《南曲入声客问》,《中国古典戏曲论著集成》第七册,第131页。

② 王守秦《昆曲格律》,第48页,江苏人民出版社1982年版。

间歌谣作为曲调,因此,南戏也是用民间歌谣的这种以腔传字的演唱方法来演唱的,即以固定的旋律来套唱句式相同的不同文辞。也正因为如此,尽管当时南方各地都有不同的方言,字的读音各不相同,但各地的戏曲演员都可以用当地的方言来演唱相同的曲调,从而也就产生了许多具有不同地方特色的唱腔,如明祝允明《猥谈》云:"数十年来,所谓南戏盛行,更为无端,于是声音大乱。……盖以略无音律、腔调,愚人蠢工,徇意更变,妄名'余姚腔'、'海盐腔'、'弋阳腔'、'昆山腔'之类。变易喉舌,趁逐抑扬,杜撰百端,真胡说也。若以被之管弦,必至失笑。"

二、北曲的南移对南曲曲韵的影响

由于南北政治、军事上的对立,在元蒙统治者灭掉南宋王 朝前,南戏与产生于金末元初的北曲杂剧没有交流,两者一南 一北,各自发展。等到元蒙统治者灭掉南宋,统一全国后,北方 的北曲杂剧便随着元朝政治、军事势力的南下,也南移到了南 方,如元曲四大家关、马、郑、白和《西厢记》的作者王实甫等早 期的杂剧作家都到过杭州,又如著名的北散曲作家贯云石、张 养浩、薛昂夫、卢疏斋以及著名的北曲杂剧演员朱帘秀等也都 在杭州生活过。由此杭州成了继北方的大都(今北京)以后的 又一个北曲杂剧的活动中心。北曲的南移,使得南曲与北曲产 生了交流,一方面,本来生活在北方的北曲作家来到了杭州一 带后,在创作北曲的同时,也创作南曲;另一方面,一些南曲作 家受北曲作家的影响,也开始创作北曲,如南戏《拜月亭》的作 者施惠便作有北曲【南吕・一枝花】《咏剑》套曲。南北曲的交 流,对南戏的艺术体制产生了很大的影响,如元代南戏作品中 出现的南北曲合套的形式,便是由于南北曲交流而产生的一种 新的联套形式。

在今存的南北合套曲中,以元代杜仁杰的【北商调·集贤

宾】套曲为最早,其曲调组合如下:

【北商调·集贤宾】(支思)—【南集贤宾】(支思)—【北凤鸾吟】(支思)—【南斗双鸡】(支思)—【北节节高】(支思)—【南耍鲍老】(支思)—【北四门子】(支思)—【南尾声】(支思)

又如王实甫也作有【南吕·四块玉】南北合套,其曲调排列如下:

【北南昌·四块玉】(皆来)—【南金索挂梧桐】(皆来)—【北 骂玉郎】(皆来)—【南东瓯令】(皆来)—【北感皇恩】(皆来)—【南 针线箱】(皆来)—【北采茶歌】(皆来)—【南解三醒】(皆来)—【北 乌夜啼】(皆来)—【南尾声】(皆来)

在南戏中,第一次出现南北曲合套的是《永乐大典戏文三种》之一的《错立身》戏文,该戏第十二出的曲调组合为:

【北越调·斗鹌鹑】(齐微)—【北紫花儿序】(齐微)—【南四国朝】(鱼模)—【南驻云飞】(皆来)—【前腔】(歌戈)—【前腔】(齐微)—【北鬼三台】(齐微)—【北调笑令】(齐微)—【北圣药王】(齐微)—【北麻郎儿】(齐微)—【幺篇】(齐微)—【北天净沙】(齐微)—【北尾声】(齐微)

《错立身》戏文的这一南北合套曲的组合形式还不很规范,一是曲调的排列没有像杜仁杰、沈和等北曲作家所作的南北合套那样,一支南曲,一支北曲,相间排列,而是在一套北曲中,插入五支南曲。二是北曲与南曲的曲韵不一致,即一套(出)曲不是一韵到底。因此,《错立身》的这一南北合套曲,只是南北曲合套的一种雏形。

然而正是由于北曲的南移与南北曲的交流,对南北曲的用 韵产生了影响,一方面,在北曲作家所作的北曲中,也出现了南 曲用韵的特征。如元北曲作家杨朝英的【水仙子】《咏梅》曲:

曲

间印,惹诗人说到今。万花中先绽琼英。自古诗人爱,骑驴踏雪寻,忍冻在前村。

其中"名"、"清"、"英"为庚青韵,"印"、"村"为真文韵,"今"、"寻"为侵寻韵。在同一支曲文中,真文、庚青、侵寻三韵混押,开口、闭口不分,这显然是南曲用韵的特征。杨朝英还将这首曲收录在他自己选编的《阳春白雪》中,为此受到了周德清的批评,曰:

开合同押,用了三韵,大可笑焉。词之法度全不知,妄乱编集板行,其不耻者如是,作者紧戒。①

周德清在《中原音韵》中还批评了杨朝英的另一首【得胜令】曲,也是开口、合口同叶,如:

花影下重檐,沉烟袅绣簾。人去青鸾杳,春娇酒 病厌。眉尖,常锁伤春怨。忺忺,忺得来不待忺。

其中"檐"、"簾"、"厌"、"尖"、"忺"、"忺"皆为廉纤韵,为合口韵;"怨"字为先天韵,为开口韵。开口、合口同叶,故周德清批评曰:"未闻有如此平仄、如此开合韵脚。"②

杨朝英是蜀人,属南方籍的北曲作家,但在当时这种南曲特有的合韵混押现象,不仅在南方籍的北曲作家的北曲作品中存在,而且在一些曾到过杭州的北方籍北曲作家的作品中也同样存在,如原籍西域,后居金陵的王元鼎,他所作的北曲散曲的用韵也具有南曲用韵的特征,如他的【大石调·雁传书】散套的

① 元周德清《中原音韵·正语作词起例》、《中国古典戏曲论著集成》第一册、第 212 页。

② 元周徳清《中原音韵・序》、《中国古典戏曲论著集成》第一册、第 175 页。

用韵:

【雁传书】:情(庚青)、春(真文)、魂(真文)、情(庚青)、径(庚青)、尽(真文)、昏(真文)——真文、庚青混押。

【明妃曲】:闻(真文)、韵(真文)、城(庚青)、禁(侵寻)、声(庚青)、病(庚青)、魂(真文)、影(庚青)、病(庚青)、昏(真文)——真文、庚青、侵寻混押。

【秋海棠】:恩(真文)、心(侵寻)、明(庚青)、性(庚青)、盟(庚青)、饼(庚青)、闷(真文)、昏(真文)——真文、庚青、侵寻混押。

【比目鱼】:疼(庚青)、云(真文)、吟(侵寻)、今(侵寻)、寻(侵寻)、病(庚青)、心(侵寻)、声(庚青)、昏(真文) 真文、庚青、侵寻混押。

【余文】:阵(真文)、忖(真文)、昏(真文)

按北曲散曲的用韵惯例,小令一曲一韵,套曲也一套一韵, 而王元鼎的这套曲除最后的【余文】外,其余几曲皆是真文、庚 青混押,开口、闭口不分。

不仅北曲散曲如此,当时北曲作家所作的北曲杂剧也同样如此。如以关汉卿、马致远、王实甫等人的杂剧为例:

关汉卿《拜月亭》第四折【双调・庆东原】曲:贵(齐微)、缘(先天)、愿(先天)、年(先天)、员(先天)、权(先天)、嫌(廉纤)、羨(先天) ―― 齐微、先天、廉纤混押。

同上【水仙子】曲:圆(先天)、传(先天)、眷(先天)、元(先天)、鞭(先天)、念(廉纤)、恋(先天)、天(先天)——先天、廉纤混押。

《调风月》第二折【中吕·上小楼】曲:子(支思)、碎(齐微)、 持(齐微)、你(齐微)、你(齐微)、底(支思)、碎(齐微)——支思、 齐微混押。

同上第三折【越调·尾声】曲:胜(庚青)、斤(真文)、成(庚青)、冷(庚青)——庚青、真文混押。

《谢天香》第一折【仙吕・醉扶归】曲:思(支思)、儿(支思)、

词(支思)、意(齐微)、枝(支思)、子(支思)---支思、齐微混押。

《绯衣梦》第一折【仙吕·赚煞】曲:慢(寒山)、晚(寒山)、眼(寒山)、栏(寒山)、间(先天)、然(先天)、粉(寒山)、惮(寒山)、惯(寒山)、山(寒山)——寒山、先天混押。

同上第四折【双调・乔牌儿】曲: 亲(真文)、顺(真文)、情 (庚青);

【得胜令】曲:亲(真文)、恨(真文)、娉(庚青)、门(真文)、生 (庚青)、顺(真文)、亲(真文)——真文、庚青混押。

马致远《汉宫秋》第四折【中吕・随煞】曲:宮(东钟)、城(庚青)、病(庚青)、省(庚青)——东钟、庚青混押。

《任风子》第一折【混江龙】曲:宴(先天)、川(先天)、肩(先天)、莲(先天)、前(先天)、厌(廉纤)、言(先天)、咽(先天)、千(先天)——先天(开口)、廉纤(闭口)混押。

王实甫《西厢记》第一本第一折楔子【仙吕·赏花时】曲:终 (东钟)、穷(东钟)、宫(东钟)、陵(庚青)、冢(东钟)、红(东钟)——东钟、庚青混押。

同上第一折【仙昌・赚煞】曲:穿(先天)、咽(先天)、染(廉纤)、转(先天)、牵(先天)、轩(先天)、妍(先天)、圆(先天)、前(先天)、见(先天)、源(先天)ーー・先天(开口)、廉纤(闭口)混押。

同上第二本第四折【越调·绵搭絮】曲:清(庚青)、棂(庚青)、重(东钟)、通(东钟)、峰(东钟)、中(东钟)——东钟、庚青混押。

同上第三本第四折【越调・鬼三台】曲:啉(侵寻)、吞(侵寻)、林(侵寻)、音(侵寻)、禀(庚青)、针(侵寻)、禁(侵寻)、心(侵寻);

同上【秃厮儿】曲:衾(侵寻)、琴(侵寻)、寝(侵寻)、兢(庚青)、音(侵寻)一一侵寻(闭口)、庚青(开口)混押。

以前也有学者指出了元曲杂剧的合韵混押现象,并且对其原因作了探讨。如廖珣英先生曾对关汉卿的杂剧用韵作了调

查,发现其用的与《中原音韵》所列的韵部不完全相合,其中多有合韵混押的现象。①又台湾的丁原基先生在《元杂剧韵检》中也对现存的161种元曲杂剧的用韵情况作了调查,指出:"依《中原音韵》为标准,元曲杂剧中犯韵作品共五十六种。中以真文、庚青混淆互者最多,计廿六条;次为寒山、先天十三条;先天、廉纤十二条;齐微、鱼模十一条;支思、齐微十条;东钟、庚青与鱼模、歌戈各七条。它如皆来、车遮、真文、侵寻、先天、桓欢、监咸、寒山等韵,皆见互叶之情形。"丁先生将《元曲选》所收录的杂剧中的这种合韵混押现象归因于编者臧晋叔的改订。其实造成元曲杂剧合韵混押的原因,既有明代人的改订,也是元代剧作家在编撰杂剧时受到南曲用韵的影响所致。因为在《元刊杂剧三十种》即元代所刊刻的杂剧中就已经存在着南曲用韵的特征,如马致远的《任风子》的用韵在元刊本中本身就是如此,因此,元杂剧中的这种合韵混押现象不能完全归之于明人的改动。

在北曲作家受到南曲用韵的影响的同时,南曲作家也同样受到北曲用韵的影响,在创作南曲时,也以北曲曲韵来押韵,因此,在这一时期里,南戏作品的用韵出现了南曲曲韵与北曲曲韵混杂的现象,既保持着早期南戏以南方"闽、浙乡音"为语音基础的用韵特色,同时也掺入了北曲的用韵方式与韵系。如以《中原音韵》所列的韵部来检韵,在一些南戏作品中,有许多曲文所用的韵与《中原音韵》所列的韵部相合,且有的与北曲杂剧一样,也是一出(折)押同一个韵部。现将《张协状元》、《错立身》、《小孙屠》、《荆钗记》、《白兔记》、《拜月亭》、《杀狗记》、《琵琶记》(元本)等八部南戏中与《中原音韵》所列的韵部相合的曲调数及一出一韵到底的出数列表说明如下:

① 见廖珣英《关汉卿戏曲用韵》,载《中国语文》1963年第四期。

曲韵目调 剧名数	东钟	江阳	支思	齐微	桓欢	皆来	真文	寒山	先天	鱼模	萧豪	歌戈	家麻	车遮	庚青	尤侯	监咸	侵寻	廉纤	合计	总曲数
张协状元	6	6	0000000	0.000.00	0.000	5	5	2				2	6	4	4	8				127	328
错立身		-				1				1	1	O.C.	4 12		1	6				22	59
小孙屠	1	3		Æ.			3		7	3		1	2		2	11	4			35	144
琵琶记				20					6		ă.	1		2				3		159	394
荆钗记		1			8			6				7				8	3		7	307	371
白兔记	A	7	1			3	3	2			9	1	3	2	8				3	142	234
拜月亭			1.		1	14		5				9	9	()						259	314
杀狗记	9		1	977		9		1			.55	2	8	1	4	9				166	302

表 1:与《中原音韵》韵部相合的曲调数

表 2: 一出一韵的出数(一出仅一曲者不计)

剧名	总出数	一出一韵数	剧名	总出数	一出一韵数
张协状元	53	5	荆钗记	48	9
错立身	14	3	白兔记	33	5
小孙屠	21	7	拜月亭	40	18
琵琶记	42	10	杀狗记	36	5

通过上表所列,我们一方面可以看出南戏用韵受北曲曲韵影响的情形,同时也可以看到,南戏受北曲曲韵的影响是逐步扩大的,如闭口韵的运用,上表1中所列的闭口韵单押的情形,在《张协状元》、《错立身》、《小孙屠》中还没有出现,在这三部戏中,开口韵皆与闭口韵混押。而在后来的《荆钗记》、《琵琶记》中,就出现了如北曲那样单押的现象,如《荆钗记》第十五出【疏影】、【降黄龙】、【前腔】、【前腔】、【黄龙滚】等六曲全用廉纤韵,第三十四出【渔家傲】曲全用侵寻韵;《琵琶记》第十三出【出队子】曲、第二十九出【江头金桂】、【前腔】曲全用侵寻韵。

再如表 2 所列的一出用一韵的出数,也是随着作品的时代 先后,逐步增多的,《张协状元》全本 53 出中一出韵的只有 5 出, 仅占全剧的百分之九;《小孙屠》全本 21 出中已有 7 出一出同押 一韵,占全剧的百分之三十三;而在《拜月亭》中,则已有 18 出之 多,占了全剧的百分之四十五。

又如南北合套曲的用韵,在《错立身》第十二出的南北合套曲中,南曲的曲韵与北曲的曲韵是不一致的,其中北曲采用北曲用韵的体例,十一支北曲全押齐微韵,一韵到底;四支南曲则鱼模、皆来、歌戈、齐微、尤侯五韵混押。而在《错立身》以后产生的《小孙屠》所采用的南北合套曲中,便采用了北曲的用韵方式,即凡在同一套曲中,南北曲皆同押一韵,且一韵到底。如第九出所用的南北合套曲:【北新水令】(齐微)一【南风人松】(齐微)一【木城一子】(齐微)一【木城一子】(齐微)一【木水仙子】(齐微)一【木得胜令】(齐微)一【南风人松】(齐微);又第十四出所用的南北合套曲:【北端正好】(庚青)一【南锦缠道】(庚青)一【北脱布衫】(庚青)一【南刷子序】(庚青)。

三、昆山腔的流行与南曲曲韵的变异

作为南戏四大唱腔之一的昆山腔,本来也是与其他唱腔一样,采用依腔传字、用乡音演唱的,由于是用乡音演唱,外地人听不懂,故直到明代初年,其流行的范围还不大,"止行于吴中"一地^①。到了明代嘉靖年间,戏曲音律家魏良辅"愤南曲之讹陋"^②,即有感于南戏昆山、弋阳、海盐、余姚等唱腔依腔传字、用方言土语演唱的方法的粗俗,便对南戏四大唱腔之一的昆山腔作了改造,将昆山腔原来依腔传字的演唱方法,改为用依字声行腔的方法来演唱。如他在《南词引正》中谈到昆山腔的演唱方法时指出:"五音以四声为主,但四声不得其宜,则五音废矣。平、上、去、人,务要端正。有上声字扭人平声,去声唱作人声,皆做腔之故,宜速改之。"沈宠绥也谓其对昆山腔加以改造后,"尽洗乖声,别开堂奥。

① 明徐渭《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,第242页。

② 明沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》、《中国古典戏曲论著集成》第五册,第198页。

调用水磨,拍捱冷板。声则平、上、去、入之婉协,字则头、腹、尾音之 毕匀。功深镕琢,气无烟火。启口轻圆,收音纯细。……要皆别有 唱法,绝非戏场声口"^①。而依字声行腔,首先必须字音正,也就是 要用一种标准的语音来纠正方言土音之讹。

而且,继魏良辅对昆山腔改革后,戏曲家梁辰鱼又作《浣纱记》传奇,将当时尚停留在清唱阶段的新昆山腔搬上了戏曲舞台,进一步扩大了新昆山腔的影响,使新昆山腔成为曲坛"正音",流行南北各地,"声场禀为曲圣,后世依为鼻祖"②,"谱传藩邸戚畹、金紫熠爚之家,而取声必宗伯龙氏,谓之'昆腔'"③。而新昆山腔的流行,在戏曲语言上向南曲作家与演员提出了全域性的要求,即作家所作的曲文与演员所念、唱的语音必须采用天下通行之语,为各地观众所能听得懂。对南曲的用韵,要加以规范,确立一个南北观众都能接受的曲韵体系。如魏良辅《南词引正》曰:"苏人惯多唇音,如冰、明、娉、清、亭之类。松人病齿音,如知、之、至、使之类;又多撮口字,如朱、如、书、厨、徐、胥。此土音一时不能除去,须平旦气清时渐改之。如改不去,与能歌者讲之,自然化矣。殊方亦然。"徐渭《南词叙录》也指出:"凡唱,最忌乡音。吴人不辨清、亲、侵三韵,松江支、朱、知,金陵街、该,生、僧,扬州百、卜,常州卓、作,中、宗,皆先正之而后唱可也。"

由于北曲所采用的中州韵,是以北方语音为基础的,而当时的北方语音已具有通行语的性质,能通行各地,广泛使用。如周德清《中原音韵·正语作词起例》谓当时"上自缙绅讲论治道,及国语翻译,国学教授言语;下至讼庭理民,莫非中原之音"。《木天禁语》也谓:"马御史云:东夷西戎,南蛮北狄,四方偏气之语,不相通晓,互相憎恶。惟中原汉音,四方可以通行。四方之人,皆喜于习说。盖中原天地之中,得气之正,声音散布

① 明沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》、《中国古典戏曲论著集成》第五册,第198页。

② 同上。

③ 明张大复《梅花草堂笔谈》卷十二《昆腔》、《笔记小说大观》第三十二册,第295页。

各能相人,是以诗中宜用中原之韵。"以这种"四方可以通行"的中原正音作为语音基础的中州韵,也同样具有通行语的性质。如元琐非复初谓周德清在《中原音韵》所总结的中州韵,"不独中原,乃天下之正音也"^①。这样的曲韵也正符合新昆山腔对曲韵的要求。因此,有许多戏曲理论家便提出了以中州韵作为南曲曲韵的规范。如魏良辅就把中州韵作为纠正南方乡音的标准韵,他在《南词引正》中指出:"《中州韵》词意高古,音韵精绝,诸词之纲领。"明代万历年间,格律派理论家沈璟也提出要以周德清《中原音韵》中所确立的韵谱作为南曲曲韵的规范。他在【商调·二郎神】《论曲》散套中指出:

《中州韵》,分类详,《正韵》也因他为草创。今不守《正韵》填词,又不遵中土宫商,制词不将《琵琶》仿,却驾言韵依东嘉样。这病膏肓,东嘉已误,安可袭为常?(【啄木鹂】曲)

在这支曲文中,沈璟对《琵琶记》以来南曲用韵杂乱的现状提出了批评。沈璟认为,《琵琶记》的用韵杂乱无章,其"调之不伦,韵之太杂,则彼已自言,不必寻数矣"⑤。而后人既不遵《中原音韵》,又不守《洪武正韵》,却以《琵琶记》的用韵作为南曲曲韵的借鉴,这就造成了南曲曲韵的混乱。在当时曲坛上,有《中原音韵》与《洪武正韵》两部韵书,虽然这两部韵书都不是专为南曲而设的,但沈璟认为,《中原音韵》较适合南曲,《洪武正韵》虽然是在中州韵的基础上草创而成的,而且又"韵兼南北"⑤,如保留人声韵部,但与《中原音韵》相比,《洪武正韵》不切合南曲实际。一是因为《中原音韵》专为作曲而设,而《洪武正韵》非为

① 元琐非复初《中原音韵·序》,《中国古典戏曲论著集成》第 册,第 179 页。

② 明吕天成《曲品》卷下引,《中国古典戏曲论著集成》第六册,第224页。

③ 《四库全书总目提要》。

作曲设。如曰:"国家《洪武正韵》,惟进御者规其结构,绝不为填词而作。至词曲之于《中州韵》,尤方圆之必资规矩,虽甚明巧,诚莫可叛焉者!"^①

二是因为《中原音韵》音路清晰,而《洪武正韵》音路未清。《中原音韵》"惟鱼居与模吴,尾音各别;齐微与归回,腹音较异;余如邦、王诸字之腹尾音,原无不各与本韵谐合。至《洪武韵》虽合南音,而中间音路未清,比之周韵,尤特甚焉"②。

由于《洪武正韵》本身存在着这些缺陷,故不能成为南曲曲韵的规范与准绳。而当时作南曲"其他别无南韵可遵,是以作南词者,从来俱借押北韵,初不谓句中字面,并应遵仿《中州》也"③。为了给南曲作家提供用韵的规范与准绳,沈璟还特地编撰了《南词韵选》一书,而《南词韵选》也是以《中原音韵》为准。如他在《南词韵选·范例》中称:

是编以《中原音韵》为主,虽有佳词,弗韵,弗选也。若"幽窗下教人对景"、"霸业艰危"、"画楼频传"、"无意整云髻"、"群芳绽锦鲜"等曲,虽世所脍炙,而用韵甚杂,殊误后学,皆力斥之。

同时,为了帮助吴语地区南曲作家与演唱者纠正字音不准的问题,沈璟还编撰了《正吴编》一书。

另外,沈璟不仅在理论上提出了"一遵《中原》"的主张,而 且在自己的戏曲创作中,也身体力行。如沈宠绥谓其"所遵惟 周韵,而《正韵》则其所不乐步趋者也"^④。沈德符也谓其"独恪

① 明沈宠绥《度曲须知·宗韵商疑》引、《中国古典戏曲论著集成》第五册,第 234、235 页。

② 同上,第235页。

③ 同上,第235页。

④ 同上,第235页。

守词家三尺,如庚清、真文、桓欢、寒山、先天诸韵,最易互用者, 斤斤力持,不少假借,可称度曲申、韩"。"每制曲,必遵《中原音韵》、《太和正音(谱)》诸书,欲与金元名家争长"^①。

由于沈璟的大力提倡及其他在曲坛的地位,他的这一主张得到了许多戏曲家响应,"遂以伯英为开山,私相服膺,纷纷竞作。非不东钟、江阳,韵韵不犯,一禀德清"②。如徐复祚便是同意沈璟的主张的,当时有的南曲作家不依《中原音韵》用韵,而依沈约的诗韵用韵。徐复祚认为,沈约之韵是为作诗而设,"若夫作曲,则断当从《中原音韵》,一入沈约四声,如前所拈出数处,不但歌者棘喉,听者亦自逆耳。试观元人马、关、王、郑诸公杂剧,有是病否?或曰:'若然,则'新篁池阁'当作'池果'唱乎?恐笑破人口也。'曰:不然。以'阁'字轻出,而后收之以'果'。此在凡人声皆然,不但一'阁'字,触类可通"③。有的作家因受当地语音的影响,而不守《中原音韵》,徐复祚对此也提出了批评,如他批评张凤翼的《红拂记》传奇曰:

但用吴音,先天、廉纤随口乱押,开闭罔辨,不复 知有周韵矣。^④

徐复祚认为,曲虽有南北之分,但曲韵是相同的。有的作家以为南曲曲韵宽,北曲曲韵严,故提出作南曲时各韵部间可以通押。徐复祚批评道:

此何说也?此何说也?若曰严于北而宽于南,尤

① 明沈德符《顾曲杂言》、《中国古典戏曲论著集成》第四册,第206、208页。

② 明凌濛初《谭曲杂札》,同上,第254页。

③ 明徐复祚《三家村老委谈》,同上,第246页。

④ 同上,第237页。

属可笑。曲有南北,韵亦有南北乎?①

在明代的曲论家中,凌濛初也是赞成沈璟的主张的,如他 在《南韵三籁·凡例》中提出:

曲之有《中原韵》, 犹诗之有沈约韵也, 而诗韵不可入曲, 犹曲韵不可入诗也。今人如梁(辰鱼)、张(凤翼) 辈,往往以诗韵为之, 其下又随心随口而押, 其为非韵则一。然自《琵琶》作佣, 旧曲亦不能尽无此病。

在《谭曲杂札》中,凌濛初也是以《中原音韵》作为标准韵,来检验与评论明人的传奇用韵。如他认为汤显祖在剧作的意境上,"颇能模仿元人,运以俏思,尽有酷肖处";但在曲韵上,却不能遵守《中原音韵》的规范,"惜其使才自造,句脚、韵脚所限,便尔随心胡凑,尚乖大雅。至于填调不谐,用韵庞杂,而又忽用乡音,如'子'与'宰'叶之类,则乃拘于方土,不足深论,止作文字观,犹胜依样画葫芦而类书填满者也"。

另如被称为是吴江派剧作家的卜大荒、范文若、沈自晋等也是赞成沈璟提出的以中州韵作为南曲用韵的规范的主张。如范文若在《花筵赚·凡例》中表明:"韵悉本周德清《中原》,不旁借一字。"卜大荒也在《冬青记·凡例》中指出:"《中原音韵》凡十九。是编上下卷,各用一周。故通本只有二出用两韵,余皆独用。"沈自晋的《南词新谱》虽是一部南曲谱,但他也是以《中原音韵》所列的曲韵来检韵的,如他在卷首的《凡例》中指出:"夫曲,有不奉《中原》为指南者哉! ……此从周氏旧约,未及会稽新编(指王骥德编的《南词正韵》)。"另外,清代王德晖、徐沅澂的《顾误录》将"方音"作为"度曲十病"之一,而要去除方

① 明徐复祚《三家村老委谈》、《中国古典戏曲论著集成》第四册,第239页。

音,便是要遵守《中原音韵》为标准音,如曰:

天下之大,百里殊音,绝少无病之方,往往此笑彼 为方言,彼嗤此为土语,实因方音乃其天成,苦于不自 知耳。入门须先正其所犯之土音,然后可与言曲。西 北方音之陋,犯字固不可更仆数;南方吴音,所称犯字 最少,而庚青尽犯真文。其余各处土音,亦难枚举。 愚窃谓中原实五方之所宗,使之悉归《中原音韵》,当 无僻陋之诮矣。

然而南曲如果完全采用北曲曲韵,即中州韵,南北曲韵混一不分,作南曲也用北曲曲韵,也就没有了地域性,这样也就丧失了其自身的特色,因为语音即曲韵上的特色是构成南曲艺术特色的一个主要方面,也是区别于北曲的一个重要艺术因素。因此,也有一些戏曲家不同意南曲采用北曲的中州韵来叶韵,主张应以南方语音作为南曲的曲韵规范。这一种意见以王骥德为代表,他在《曲律》中专设《论韵》一章,对南曲的用韵提出了自己的见解。他认为曲有南北之分,而曲韵也须分清南北,不可混用,如曰:

南曲之必用南韵也,犹北曲之必用北韵也,亦由 丈夫之必冠帻,而妇人之必笄珥也。作南曲而仍纽北 韵,几何不以丈夫而妇人饰哉?^①

南北曲的区别不仅在音乐风格上,而且也应体现在曲韵上,即南北不同的语音特征也是造成南北曲不同风格的一个重要因素。因此,王骥德认为作南曲不宜遵守为作北曲而设的

① 明王骥德《曲律·杂论下》、《中国古典戏曲论著集成》第四册、第 180 页。

乐之筐格在曲,而色泽在唱。古四方之音不同, 而为声也异,于是有秦声,有赵曲,有燕歌,有吴歈,有 越唱,有楚调,有蜀音,有蔡讴。在南曲,则但当以吴 音为正。

周之韵故为北词设也,今为南曲,则益有不可从者。盖南曲自有南方之音,从其地也,如遵其所为音且叶者,而歌"龙"为驴东切,歌"玉"为"御",歌"绿"为"虑",歌"宅"为"柴",歌"落"为"潦",歌"握"为"杳",听者不啻群起而唾矣!①

在实际创作中,王骥德也正是按南北曲不同的用韵原则来押韵的,凡北曲严守周韵,而南曲用韵则遵循南戏用韵的惯例, 齐微与支思、先天与寒山、桓欢、庚青与真文、先天与廉纤等可以通押。如他在《题红记》卷首《重校〈题红记〉例目》中称:

传中惟齐徽之于支思,先天之于寒山、桓欢,沿习已久,聊复通用;庚青之于真文,廉纤之于先天,间借一二字偶用;他韵不敢混用一字。第十九出【北新水令】诸曲,原用齐徽韵,即支思韵中,不敢借用一字。以北体更严,藉存古典刑万一也。

为了能给南曲作家提供一个比较规范的用韵依据,王骥德还对南曲曲韵作了系统的整理与总结,编撰成了《南词正韵》一书。在这部南曲曲韵专著中,他没有按照《中原音韵》所立的韵部来排列,而是按南曲的自身规律来分别排列韵部。如他自称:

① 明王骥德《曲律·论韵》,《中国古典戏曲论著集成》第四册,第 112 页。

吾之为南韵,自有南曲以来未之或省也。吾之分姜、光、坚、涓诸韵,自有声韵以来,未之敢倡也。吾又尝作声韵分合之图,盖以泄天地元声之秘,圣人复起,不能易吾言矣。①

然而既要以南方语音为南曲曲韵的规范,又要让南曲能够不受地域的限制,在南北各地流行,这是不切实际的,故不为当时及后世曲家所认同,如沈自晋《重订南词全谱凡例·严律韵》云:"止从周氏旧韵,未及会稽新编。"也正因为此,《南词正韵》一书在当时并没能在曲坛上流传,如沈宠绥曰:

伯良祖《洪武韵》改缉《南词正韵》,必有可观,惜未得睹也。②

又如明末孙郁也谓:

近读方诸生《曲律》,乃知有《南词正韵》一选。向曾于金陵坊间、都门河下遍求之,竟不可得。③

由上可见,魏良辅、沈璟提出的"一遵《中原》"与王骥德提出的韵分南北及南曲曲韵以南方语音为准的主张都有缺陷:"一遵《中原》",则会混淆南北曲的特色;以南方语音为准,则会影响南曲的流行范围。明代戏曲音律学家沈宠绥在总结了两家主张的得失后,提出了韵脚遵《中原》,句中字面遵《洪武》的主张。如他在《度曲须知·宗韵商疑》中,对沈璟、王骥德两人

① 明王骥德《曲律·杂论下》、《中国古典戏曲论著集成》第四册、第 180、181 页。

② 明沈笼绥《度曲须知·人声收诀》、《中国古典戏曲论著集成》第五册、第208页。

③ 明孙郁《双鱼佩·凡例》、《中国古典戏曲序跋汇编》,第 1993 页,齐鲁书社 1989 年版。

的有关论述作了分析后提出:

余故折中论之:凡南北词韵脚,当共押周韵,若句 中字面,则南曲以《正韵》为宗,而"朋"、"横"等字,当 以庚青音唱之。北曲以周韵为宗,而"朋"、"横"等字, 不妨以东钟音唱之。但周韵为北词而设,世所共晓, 亦所共式,惟南词所宗之韵,按之时唱,似难捉摸,以 言乎宗《正韵》也。乃自来唱"太山崩裂"、"晚渡横 塘"、"猛然心地热"、"羡鹏抟何年化鹍"、"可知道朋友 中间争是非",诸凡"朋"、"横"字音,合东钟者什九、合 庚青者什一,则未尝不以周韵为指南矣。以言乎宗周 韵也,乃入声原作入唱,"矛"原不唱"缪","谋"原不唱 "谟","彼"原不唱"比","皮"原不唱"培","避"原不唱 "被","披"原不唱"丕","袖"原不唱"叶囚"去声,"龙" 原不唱驴东切之音,则又未尝不以《正韵》为模楷矣。 且韵脚既祖《中州》,乃所押入声,如"拜星月"曲中 "热"、"拽"、"怯"、"说"诸韵脚,并不依《中州韵》借叶 平、上、去三声,而一一原作入唱,是又以周韵之字,而 唱《正韵》之音矣。《正韵》、周韵,何适何从,谚云"两 头蛮"者,正此之谓。

沈宠绥所谓的"韵脚遵《中原》",则是就写作的角度而言的,作家写作南曲也与写作北曲一样,以《中原音韵》为曲韵规范。在曲文上有了统一的规范,这样也就可以避免早期南戏用韵杂乱的弊病。所谓"字面遵《洪武》",则是就演唱而言的,即在演唱时,按南音演唱,如入声字,虽然韵脚按《中原音韵》派入平、上、去三声,但在演唱时,仍从南音唱作入声,即"以周韵之字,而唱《正韵》之音"。

另外,冯梦龙也提出了与沈宠绥相近的主张,即入声字在

句中可代平、上、去三声,而在韵脚,则须单押。如曰:

《中原音韵》原为北曲而设,若南韵又当与北稍异,如"龙"之"驴东"切,"娘"之"尼姜"切,此平韵之不可同于北也。"白"之为"排","客"之为"楷",此入韵之不可废于南也。词隐先生发明韵学,尚未及此,故守韵之士犹谓南曲亦可以入韵代上、去之押,而南北声自兹混矣。《墨惠斋新谱》谓入声在句中可代平,亦可代仄,若用之押韵,仍是入声,此可谓精微之论。①

在沈宠绥、冯梦龙之后,清初李渔也对南曲的宗韵问题提出了独到的见解。他认为,《中原音韵》虽为北曲韵书,非为南曲而设,但因"南韵深渺,卒难成书",因此,南曲作家可借用《中原音韵》作为南曲曲韵的规范。如他在《闲情偶寄·词曲部·音律第三》的《恪守词韵》节中指出:

旧曲韵杂,出入无常者,因其法制未备,原无成格可守,不足怪也。既有《中原音韵》一书,则犹畛域画定,寸步不容越矣。

对于一些不遵守《中原音韵》、用韵杂乱的南曲作家,李渔提出了批评,如他批评沈嵊的《绾春园》、《息宰河》等传奇的用韵,"一无定规,不惟偶犯数字,竟以寒山、桓欢二韵合为一处用之,又有以支思、齐微、鱼模三韵并用者,甚至以真文、庚青、侵寻三韵,不论开口、闭口同作一韵用者"②。然而《中原音韵》毕竟不是南曲的专用韵书,因此,南曲作家在参照《中原音韵》用

① 明冯梦龙《太霞新奏·发凡》,《太霞新奏》第2页。

② 清李漁《闲情偶寄·词曲部·音律第三》、《中国古典戏曲论著集成》第七册,第38页。

韵时,又不能完全遵循《中原音韵》,而要按照南曲本身的特性, 对《中原音韵》的曲韵规范作一些处理与调整。

李渔还提出了两条处理方法:一是"将《中原音韵》一书,就平、上、去三音之中抽出入声字另为一声,私置案头,亦可暂备南词之用"^①。《中原音韵》将人声字派人平、上、去三声,而南音有人声,将《中原音韵》中的人声字抽出,单独排列,这样就符合南曲人声单押的需要。

二是"鱼模当分"②。在《中原音韵》中,鱼、模二韵合而为一。李渔认为,"鱼之与模,相去甚远",即一收"于"(ü)音,一收"呜"(u)音。因此,李渔提出:"鱼模一韵,断宜分别为二。……不知周德清当日何故比而同之,岂仿沈休文诗韵之例,以元、繁、孙三韵合为十三元之一韵,必欲于纯中示杂,以存'大音希声'之一线耶?"③同时,李渔还提出了一个简便的区分方法,如曰:

倘有词学专家,欲其文字与声音媲美者,当令鱼自鱼而模自模,两不相混,斯为极妥。即不能全出皆分,或每曲各为一韵,如前曲用鱼韵,则用鱼韵到底, 后曲用模,则用模韵到底,犹之一诗一韵,后不同前,亦简便可行之法也。

为了能给南曲作家提供一部综合南北语音的韵谱,在明清时期,有许多戏曲音律家编撰了南曲韵谱,除了沈璟的《南词韵选》与王骥德的《南词正韵》外,其他如明范臻的《中州全韵》、清王巍的《中州音韵辑要》、沈乘麐的《韵学骊珠》、周昻的《新订中

① 清李淹《闲情偶寄·词曲部·音律第三》,《中国古典戏曲论著集成》第七册,第38页。

② 同上。

③ 同上。

州全韵》等,其中以沈乘麐的《韵学骊珠》对南曲用韵的影响最大。从《韵学骊珠》所列的韵目来看,基本上也是以《中原音韵》为基础的,但也掺合了南曲用韵的一些特点。全书按平、上、去、人四声排列,其中平、上、去分列二十一个韵部,入声单列,分列八个韵部,又四声皆分阴阳。现将《韵学骊珠》与《中原音韵》所列的韵部列表对照如下:

中	东钟	江阳	支思	子			鱼	皆来	真文	寒山	桓欢	先天	萧豪	歌戈	家麻	车遮		尤侯	侵寻	监咸	廉
原音韵			入派三声	1	入辰三吉	入	Ē	入派三声					入派三声	入派三声	入派三声	入派三声		入派三声			
	东钟	江阳	支时	机微	灰回		姑模	皆来	真文	干寒	欢桓	天田	萧豪	歌罗	家麻	车蛇	庚亭	鸠侯	侵寻	监咸	纤廉
韵学骊珠			拍陌	质直	1	恤律	屋读						****	長跋		豁达					

从上表可见,《中原音韵》所列的"齐微"、"鱼模"两部,《韵学骊珠》分列为"机微"、"灰回"、"居鱼"、"鱼模"四部,又将《中原音韵》派入三声的入声字,单独列出。编者还在谱中对这样的排列特地作了说明,如在机微韵部后注曰:

此韵中字,皆以舌尖抵音直推而出,无收音。诗韵中此韵与支灰等韵或分或合,未知其义。《正韵》虽与灰回分清,而尚有与支时合者,犹未为尽善。《中原》、《中州》皆与灰回合者,盖因北音中有"味"读"位","婢"读"倍"之类故也。然此亦当以可叶者,则两用之,其不可,如"肌"、"齐"、"梨"等字毕竟分出为是。至南音中"味"之与"位","婢"之与"倍",音声绝不

相叶,何以同入一韵?向来填词家都不分南北,并据《中原》为韵,是不知南从《洪武》耳,兹特表而分出。

又在卷首的《凡例》中指出:

入声不叶入各韵而另立于后者,便于歌南曲者知 入声之本音本韵,不为《中原》、《中州》所误,即歌北曲 者亦便于查阅。

显然,这样的分类与排列,也正符合沈宠绥、冯梦龙、李渔等人所提出的在《中原音韵》的基础上综合南曲用韵的主张。 也正因为《韵学骊珠》综合了南北曲韵,故直到今天,还被昆曲的创作以及演唱奉为用韵的规范。而这也正说明,经魏良辅改革后的昆山腔在全国流行后,以新昆山腔作为唱腔的南曲曲韵已逐渐趋于南北曲韵的融合。

但另一方面,就在以新昆山腔作为唱腔的南曲曲韵发生变异、趋于南北曲韵融合的同时,以弋阳腔、余姚腔以及在一些南方乡村流传的"草昆"(即仍保持着宋元时期依腔传字的演唱方式的昆山腔)等作为唱腔的南曲曲韵,则仍保持着宋元以来"错用乡语"^①、"只沿土俗"^②的特色,即仍以南方语音作为曲韵的语音基础,故其曲韵与宋元南戏的曲韵一样,多有合韵混押的情况。如:

《荔镜记》第三出《花园游赏》【粉蝶儿】曲:声(庚青)、梦(东钟)、窗(江阳)、赶(寒山)、看(寒山)——庚青、东钟、江阳、寒山四韵混押。

同上第十一出《辞兄归省》【望吾乡】曲:醒(庚青)、洣(齐

① 明顾起元《客座赘语》卷九,第303页,中华书局1987年版。

② 清李调元《雨村剧话》,《中国古典戏曲论著集成》第八册,第46页。

微)、意(齐微)、边(先天)、缘(先天)、圆(先天)——庚青、齐微、 先天三韵混押。

同上第十九出《打破宝镜》【好姐姐】曲:起(齐微)、儿(支思)、家(家麻)、州(尤侯)、倩(先天)——齐微、支思、家麻、尤侯、 先天五韵混押。

《珍珠记》第七出《赴试》【惜奴娇】曲:疑(齐微)、离(齐微)、本(真文)、心(侵寻)、奉(东钟)、期(齐微)、期(齐微)、衣(齐微)——齐微、真文、侵寻、东钟四韵混押,而且开口韵(真文)与闭口韵(侵寻)不分。

《织锦记·董永遇仙》【步步娇】曲:至(支思)、矣(齐微)、人(真文)、程(庚青)、日(齐微)、人(真文)、树(鱼模)——支思、齐微、真文、庚青、鱼模五韵混押。

又如清康熙年间刘献廷在湖南衡阳听当地的演员演唱昆曲(吴歈),便是用衡阳的"乡语"演唱的,如《广阳杂记》卷三载:

亦舟以优觞款予,剧演《玉连环》,楚人强作吴歈, 丑拙至不可忍,如唱"红"为"横","公"为"庚","东"为 "登","通"为"疼"之类。又皆作北音,收口开口鼻音中,使非余久滯衡阳,几乎不辨一字。

综上所述,南曲曲韵从最早使用南曲的宋元南戏时期到明清传奇时期,随着戏曲艺术的发展,曾先后出现了两次大的变化,第一次是由北曲的南移与南北曲的交流所引起的,第二次是由昆山腔的改革所引起的。经历了这两次变化后,使得南曲曲韵出现了两种不同的韵系:一是以南方乡音为语音基础的南曲韵系;一是从明代嘉靖年间随着魏良辅改革后的新昆山腔的流行而出现的融合南北曲韵的南曲韵系。

曲韵韵位研究

曲是继诗词以后兴起的一种新的韵文文体,像诗词一样,用 韵是其最主要的文体特征,而韵律也是曲调格律的重要内容。韵 律应包括两大方面的内容,即一是韵部,一是韵位。韵部,就是按 汉字字音中的声、韵、调的不同,将汉字分成不同的部类,作曲者 便按照规定的韵部来填词检韵。如元周德清的《中原音韵》按元 代北方的实际语音,分列十九个韵部,供作北曲者检韵;而所谓韵 位,则是曲中的用韵之处。由于曲调的韵位体式多变,故历来谈 韵律者,只论及韵部,而不及韵位问题,似乎曲调的韵律,就是韵 部,其实韵位对于填词作曲与唱曲同样有着重要的意义。以下即 对曲调的韵位问题作一初步的探讨和研究。

一、曲韵韵位的特征

作为一种韵文文学,曲韵的韵位与诗词等其他韵文文学有着相同的性质,如从文体上来说,曲文的断句,也是根据韵位来确定的,如《琵琶记·再报佳期》出【三换头】曲及【前腔】的第六、七句:"这其间只是我,不合为来长安看花"、"这其间只得把,那壁厢都拚舍"。从曲文的意思上来看,"我"字与"把"字处不宜断句,但由于此处为韵位所在,故在"我"字与"把"字处须点断。如明王骥

245

德《曲律·论衬字》云:"《琵琶记》【三换头】原无正腔可对,前调 '这其间只是我不合来长安看花',后调'这其间只得把那壁厢都 拚舍',每句十三字,以为是本腔耶?不应有此长句;以为是衬字 耶?不应在衬字上着板。《浣纱记》却字字效之,只是无可奈何。 殊不知'这其间只是我'与'这其间只得把'是两正句,以'我'字、 '把'字押韵。盖东嘉此曲,原为歌戈、家麻二韵并用。'他'音原 作'瓶', 上'我'字与调中'锁'、'挫'、'他'、'堕'、'合'字相押,下 '把'字与调中'驾'、'挂'二字相押。历查远而《香囊》、《明珠》、 《双珠》,近而《窃符》、《紫钗》、《南柯》,凡此二句皆韵,皆可为《琵 琶》用韵之证。"因此,如果韵位不能确定,往往会造成断句的错 误。如南戏《拜月亭·皇华悲遇》出【凉草虫】"劲风寒"一曲,《南 曲九宫正始》册三根据元谱及古本将前五句的韵位分别定在第 二句与第五句末:"劲风寒,四合暮烟(韵)。昏惨惨,彤云筛,晚天 变(韵)。"而明代的一些坊刻本只设一个韵位,故将原本的首二句 的三、四字句式改为两五字句。因此,《正始》注云:"按此调之句 法,元谱、古本皆如是,何时本以首二句各作五字句,反将'烟'字 之韵脚撇过,直至第五句之'变'字用韵,恐未必然。况'烟'不云 '四合','风'倒'四合','云'不云'惨惨','烟'倒'惨惨',文理谬 甚。"又如《正始》册三仙吕过曲引录元传奇《王祥》【碧牡丹】"冒雪 荡风去"一曲,首二句分别为五字与三字句:"冒雪荡风去(韵),寻 鲤鱼(韵)。"两句皆押韵。而明沈璟《南九宫十三调曲谱》减去首 句句末的韵位,于"风"字处断句,从而将句格改作两四字句。故 《正始》也于曲下注云:"此调首句按元谱于'去'字断,不特韵脚相 叶,凡三字句皆三字也。今时谱以'风'字断,非不可,但非古体原 文也。"又如南戏《牧羊记》【刘衮】"咱每是"曲,前三句作:"咱每是 (句),咱每是(句),南汉使苏武(韵)。""武"字处为全曲第一个主 韵位,故应于此处断句。而有的刊本及曲谱却在"使"字处断句, 如《钦定曲谱》卷八注云:"'武'字起韵,自应于此断句,《旧谱》于 '南汉使'断句,反将'苏武'二字连下句,非。"可见,由于韵位的确

246

定错误,才影响了断句,导致了句格的变异。因此,确定韵位,是断句的首务。

同时, 韵位也是决定曲调的文体与乐体的重要因素, 不同的曲调有不同的韵位。如清徐大椿《乐府传声·句韵必清》云.

牌调之别,全在字句及限韵。某调当几句,某句当几字,及当韵不当韵,调之分别,全在乎此。唱者遵此不失,自然事理明晓,神情毕出,宫调井然。今乃只顾腔板,句韵荡然,当连不连,当断不断,遇何调则依工尺之高低,唱完而止,则古之凿凿分别几句几字几韵,全然可以不必也。盖言语不断,虽室人不解其情,文章无句,虽通人不晓其义,况唱曲耶?如《琵琶·辞朝》折【啄木儿】"事亲事君一般道,人生怎全忠和孝?却不道母死王陵归汉朝"。近时唱者,"道"字拖腔,连下"人"字,"孝"字急疾,并接"却"字,是句韵皆失矣!如此者十之四五。试令今之登场者,依昆腔之唱法,听者能辨其几句几韵,百不能得一也。句韵之法,不几尽丧耶?

如南北曲皆有【点绛唇】一曲,两者的句格相同,皆为 4、4、3、4、5 字五句,而两者的区别,主要在于韵位的设置上,如《钦定曲谱》所列的两曲格律与范曲:

南曲《琵琶记》	北曲《金钱记》
月淡星稀(句),建章宫里(句), 千门晓(韵)。御炉烟袅(韵),隐隐鸣梢杳(韵)。	书剑生涯(句),几年窗下(韵), 学班马(韵)。吾岂匏瓜(韵),一举登 科甲(韵)。

南曲自第三句起,才设置韵位,北曲则自第二句起便设韵位,而且首句也可押韵,如《北词广正谱》元集所列的《西厢记》 【点绛唇】曲的韵位:

因此,《钦定曲谱》在南曲【点绛唇】下注中,指出了南北【点 绛唇】曲在韵位上的这一区别,如云:

此调乃南引子,不可作北调唱。北第四句平仄平 平,南第四句仄平平仄:北无换头,南有换头:北第一、 第二句皆用韵,南直至第三句方用韵。

但作为一种新的韵文文体,曲的韵位与其他韵文文体相 比,也有着明显的特征。一是韵位密,从韵文文体的发展史上 来看,词的韵位比诗的韵位密,而曲的韵位又较词更密。如以 词、曲中皆有的一些曲(词)调为例,作一比较。如【八声甘州】 曲,词、南北曲中皆有这一曲(词)调,现将《词律》、《南曲九宫正 始》、《北词广正谱》所列的韵位比较如下:

词(《词律》卷一)	南曲	北曲
FU(NFU(P)/100 /	(《九宫正始》册三)	(《北词广正谱》元集)
对潇潇暮雨洒江天(句),	穷酸魍魉(韵),	恹恹瘦损(韵),
一番洗清秋(韵)。漸霜风凄紧	我眼前辄敢数黑论	早是伤神(叶),那值
(句),关河冷落(句),残照当楼	黄(叶),装模作样	残春(叶)。罗衣宽褪
(叶)。是处红衰绿减(句),苒	(叶)。恼得我气满	(叶),能消几度黄昏
再物华休(叶)。惟有长江水	胸膛(叶),平生颇读	(叶)。风袅篆烟不卷
(句),无语东流(叶)。	书几行(叶),岂可紊	帘(叶),雨打梨花深
不忍登高望远(句), 望故	乱三纲并五常(叶)。	闭门(叶)。无语凭阑
乡渺邈(句),归思难收(叶)。	荒唐(叶),便谨依来	干(不),目断行云
叹年来踪迹(句),何事苦淹留	命何妨(叶)!(《荆	(叶)。(《西厢记》)
(叶)? 想佳人(豆)、妆楼长望	钗记》)	
(句),误几回(豆),天际识归舟	ı	
(叶)? 争知我(豆)、倚阑干处		
(句),正恁凝愁(叶)! (柳永)		

词前后片各九句,每片仅有四个韵位。而南曲与北曲皆为单片,南曲为八句,八个韵位,句句押韵;北曲为九句,也有八个韵位,除第八句外,其余句句押韵。又如【风入松】曲,词、南北曲中皆有这一曲(词)调,词调【风入松】前后两片,每片各六句,皆第一、二、四、六句押韵。南北曲皆为单片,全曲六句,南曲除第五句外,其余各句句句用韵。北曲则句句押韵。

其次,与诗词的韵位相比,曲韵韵位上的韵字可四声通押。近体诗只能押平声韵,古体诗虽平、上、去、人四声皆可押,但在同一首诗中,平声韵只能与平声韵相押,人声韵只能与人声韵相押,上、去也须分押。词通首限用平声韵或仄声韵,虽也有四声混押的情形,但不是普遍规律。曲则四声可通押(北曲入派三声,三声通押),如《荆钗记·传鱼》出【一封书】曲的韵字及声调:

覆(入)、母(上)、都(平)、绿(入)、府(上)、所(上)、 书(平)、局(入)、覆(入)

又如马致远《黄粱梦》【醉中天】曲的韵字与声调:

曲韵韵位的用韵密与韵字可四声通押的这些与诗词的韵位所不同的特征,既与曲调的来源有关,同时又与曲调的独特的音乐结构有关。在南北曲的曲调中,虽然也继承了一些词调,但大多是来自民间的俗曲与歌谣,如明代徐渭《南词叙录》载:"永嘉杂剧兴,则又即村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农市女顺口可歌而已,谚所谓'随心令'者,即其技欤?""其曲,则宋人词益以里巷歌谣。"在《张协状元》所用的曲

调中,如【东瓯令】、【福清歌】、【台州歌】、【吴小四】、【赵皮鞋】等曲调,便都是温州、福建一带流传的民间歌谣。而且,徐渭所说的那些被用作南戏曲调的"宋人词",并非宋代文人所作的律词,而是民间的曲子词,这些曲子词产生于唐代,进入宋代以后,一部分被文人采用成为律词,而另一部分则继续在民间流传,故这样的"宋人词"实与民间歌谣无异。

北曲杂剧与散曲所用的曲调中,也多采自民间流传的诸宫 调、转踏、鼓子词及少数民族的乐曲,如来自诸宫调的有【出队 子】、【脱布衫】、【迎仙客】、【鹘打兔】、【乔捉蛇】、【牧羊关】等,来 自民间歌谣的有【于荷叶】、【采茶歌】、【豆叶黄】等,来自少数民 族乐曲的有【者刺古】、【阿纳忽】、【古都白】、【唐兀歹】、【拙鲁速】 等。民间俗曲与歌谣不仅多为单片,而目韵位密,如词调在兴 起初期时,因其也是来自民间歌谣,故多为单调,篇幅短小,韵 位也密。随着文人学士参与词的创作,一方面对民间词加以律 化,另一方面又扩展了词调的篇幅,将唐代民间曲子词的两曲 合为一曲,如《词律》卷首目录卷九【接贤宾】、【集贤宾】后注云。 "按:【接贤宾】,唐词:【集贤宾】,宋词;而【集贤宾】即将【接贤宾】 两段合为一段,而加后叠者,原为一调。'接'、'集'二字,于义 皆通,因音相近,故讹传耳。"如柳永不仅将唐代曲子词中的小 令扩展为慢词,而且还自创新的慢词词调,如他所创制的【戚 氏】词,全词三叠,长达二百十二字。而随着篇幅的扩展拉长, 词调的韵位也较初期词调的韵位疏。如【木兰花】词,晚唐五代 词人所作为五十五字或五十六字,前后片各六句,每片第二、 三、六句用韵,共六个韵位。而在宋代,则扩展为【木兰花慢】, 全词有一百零一字,前后片各十三句,但韵位只有九个,即第 一、三、六、九、十一句用韵,比晚唐五代的【木兰花】只增加了三 个韵位。

而曲调由于多来源于民间歌谣,因此,不仅在篇幅上仍保持着民间曲子词单调的形式,而且在用韵的形式上,也保持着

韵位密的特征。虽然在明清时期随着文人学士参与戏曲和散曲创作,出现了长调集曲的形式,但曲韵的韵位仍十分紧密。如《南曲九宫正始》册十高平调过曲引录的明传奇《西厢记・佳期》出【十二红】所标示的韵位:

小姐小姐多丰采(韵),君瑞君瑞济川才(叶),一双才貌世无赛(叶)。堪爱(叶),爱他每两意和谐(叶)。一个半推半就(不),一个又惊又爱(叶)。一个娇羞满面(不),一个春意满怀(叶),好似襄王神女会阳台(叶)。花心摘(不),柳腰摆(叶),露滴牡丹开(叶),香恣游蜂采(叶)。一个斜欹云鬓(或叶),也不管坠折宝钗(叶)。一个掀翻锦被(或叶),也不管冻却瘦骸(叶)。今宵勾却相思债(叶),竟不管红娘在门儿外待(叶),教我无端春兴倩谁排(叶)?只得咬定罗衫耐(叶)。犹恐夫人睡觉来(叶),将好事翻成害(叶)。将门扣(不),叫秀才(叶),莫贪余乐惹非灾(叶)。低低叫(不),叫小姐(不),忙披衣袂把门开(叶)。看看月上粉墙来(叶),莫怪我(不),再三催(叶)。

【十二红】曲是截取了【醉扶归】、【醉公子】、【解红序】、【红林擒】、【赛红娘】、【醉娘子】、【红衫儿】、【小桃红】、【满江红】、【红绣鞋】、【红芍药】等十二支曲调的一些曲句而成的集曲,全曲虽长达三十三句,十二个句段,但仍设置了二十六个韵位(其中有两个可叶可不叶),韵位十分紧密。

二是因为戏曲所用的曲调在曲句之间,可以插入说白或动作,如《荆钗记·投江》出【玉交枝】曲:

(旦唱)容奴伸诉。(外白)你在那里住居?(旦唱)念妾在双门住居。(外白)姓甚名谁?(旦唱)玉莲

死 250 姓钱儒家女。(外白)原来与我同姓。你曾嫁人么? (旦唱)年时获配驾侣。(外白)既有丈夫,丈夫姓甚名谁?在家?出外?(旦唱)王十朋是夫出应举。(外白) 且住,王十朋是你丈夫,他得中了头名状元,有书回来 么?(旦唱)数日前犹传尺素。(外白)既有书来,为何 投水?(旦唱)因此书骨肉间阻,因此书衔冤负屈。

每句曲文之间都插入了念白,乐句与乐句之间也就因说白 与动作的插入而被中断,因此,为了保持全曲旋律上的完整统一,便借助增加韵位的方法,来加强前后乐句之间的联系。

由上可见,曲韵的韵位既与诗词等有着相同的性质,同时, 又有着自己的特征。而这一特征,正是它成为一种新的韵文文 体的重要因素之一。

二、曲韵韵位的设置

由于曲的用韵较诗词的用韵多而密,不仅按曲律规定的韵句用韵,而且非韵句亦可用韵,因此,相对于诗词的韵位来说,曲的韵位更为复杂多变,似无规律可寻,正因为此,在前人有关曲韵的论述中,也只论及曲的韵部,而不及曲的韵位问题。如明王骥德在《曲律》中虽设了《论韵》、《论险韵》、《论闭口字》等三章专论曲韵问题,但也只是对曲韵的韵部作了论述,而没有论及曲韵的韵位问题。在明清人编撰的一些曲谱中,也只是标明某一曲调的韵位,如明沈自晋《重订南词全谱·凡例》云:

凡曲,每句有韵有不韵,即于句读点断处为别。 其用韵者从白点,不用韵者从墨点,间有不用韵而亦可用韵者,即随填"可叶"二字于旁,皆不烦另标。其 有字之不可用韵,及偶用韵而云不韵亦可,则仍细标

252

于上,不相混叶。

清徐干室、钮少雅《南曲九宫正始·臆论》"论定韵"条也云:

有必该韵者则注"韵";有或偶失韵者则注"应 韵",或"可韵",或"失"字;有不应韵者偶用韵,则注 "不必"二字。

曲律家们都没有从宏观上对曲调的韵位的规律加以总结与论述。这样的处理虽然很具体,但由于没有从宏观上对曲调的韵位的规律加以总结,因此,不能给填词者提供宏观上的指导,反而显得杂乱眩目,无从把握。其实,曲韵的韵位虽然较诗词的韵位复杂多变,但还是有一些规律可寻的。

曲按旋律性质的不同,有南曲与北曲之分,如南曲只有宫、商、角、微、羽五音,而北曲多变宫、变微二音;又按使用方式的不同,有剧曲与散曲之分。尽管有不同的种类,但在韵位的设置与布局上,基本上是相同的。首先,曲的韵位按其所在位置的不同,可分为句中韵位与句末韵位两类。句中韵位,因其藏于句内,故又称暗韵。句中用韵,按其韵位数量的多少,也可分为两种,一种是一句(中)用一韵者,如《琵琶记·蔡公逼试》出【绣带儿】"亲年老"与【前腔】"你休疑"两曲的第九句"春闱里纷纷的都是大儒"、"我百年事只有此儿"中的"里"字与"事"字,皆为句中韵位,与全曲句末所押的支思、齐微韵同,如《钦定曲谱》注云:"'春闱里''里'字,'百年事''事'字俱是暗用韵于句中,而人不觉者。"①又如南曲中的【白练序】曲,第四句第二字处有一韵位。如《南词新谱》卷四正宫过曲引录元传奇《风流合三十》【白练序】"花磨月恨"曲及【换头】"银瓶、已坠井"与散曲【白练

① 清王奕清等《钦定曲谱》卷八,第41页,中国书店1990年影印。

序】"窥青眼"及【换头】"凄凉、古道傍"的第四句"愁凝两翠颦"、"窥人月自明"、"摇扬万缕长"、"萧郎信渺茫"中的"凝"、"人"、"扬"、"郎"等字皆为句中韵位。

另一种是一句(中)用两韵者,如六字句中用两韵,连句末之韵,一句共押三韵,通常称短柱体。如北曲【麻郎】(【幺篇】)的首句,句格为六字句,第二、第四字处为句中韵位,如:

我忽听(韵)一声(韵)猛惊(韵)——《西厢记》第一本第三折 这一篇与本宫(韵)始终(韵)不同(韵)——《西厢记》第二 本第四折

只愿(韵)得万年(韵)永远(韵)——《东墙记》第四折 知他是断与(韵)甚处(韵)外府(韵)——《丽春堂》第三折 崄把(韵)咱家(韵)走乏(韵)——《倩女离魂》第二折

又如北曲【太平令】的第五句,句格也为六字句,第二、第四字处也为句中韵位,如:

自古(韵)相女(韵)配夫(韵)——《西厢记》第五本第四折 你呀(韵)见他(韵)问咱(韵)——《梧桐雨》第三折第五句 今日个诉与(韵)太府(韵)做主(韵)——《救风尘》第四折 第五句

纵有那女娘(韵)艳妆(韵)洞房(韵)——《陈抟高卧》第四 折第五句

另外,有些曲调在定格的语助词如"也"、"也啰"等字前,也须用韵,如南曲中的【三棒鼓】、【酹江月】、【扑灯蛾】、【香罗带】等曲调的第四句,句末皆有一"也"字,在"也"字前有一韵位。如《琵琶记·祝发买葬》出三支【香罗带】曲的第四句:"那更钗梳首饰典无存也"、"我当初早披剃入空门也"、"金刀下处应心疼也",其中"存"字、"门"字、"疼"字皆为句中韵。如《南九宫十三调曲谱》卷十二引录首曲,并在曲下注云:"'存'字是暗用韵处,'伤情''情'字,元非用韵,'情'字下'也'字,随意用一仄声字俱可,不比前边'也'字,必不可换也。"又《南词新谱》卷八引录《翠

屏山》【扑灯蛾】"怒从心上生"一曲,第四句作"这丫头怎生胆大也",注云:"'大'音'代',句中暗韵也。"《钦定曲谱》卷十二引录南戏《拜月亭》【三棒鼓】"一鞭行色望南京"曲,第二句作"喜得两国通和也",注云:"'和'字亦应用韵,观下'清'字可见。"又如南商调过曲【水红花】的未句以"也啰"两字结束,在"也啰"两字前,也须用韵。如南戏《拜月亭》、《乐昌公主》、《罗惜惜》、明传奇《罗囊记》的末句:"不能够千里故人来也啰"、"一似我回军也啰"、"百禄更攸同也啰"、"因此上泪双垂也啰",其中"来"字、"军"字、"同"字皆为句中韵。

这种句中的的形式,在前代的诗词等韵文文体中也已有了,只是与诗词相比,曲的句中韵的形式更丰富,如《词苑萃编》卷十九引毛先舒《韵问》云:"予论句中藏韵之法,如四字二韵,五字二韵,至七字两韵,则《后汉书》'天下规矩房伯武,因师获印周仲进'。然皆七言之中,以第四字起韵者也。又有七言而以第二字起韵者,《列女传》秋胡子谓妻'力田不如逢丰年,力桑不如见国卿'。古人仅见。自是而下,变为填词,为南北曲,则法益繁矣。"

这种句中用韵的形式,由于韵位藏于句中,从文句的内容 上来看,不是句读处,故不易辨认,一方面多被忽略而不用韵。 如宋沈义父《乐府指迷·句中韵》云:

词中多有句中韵,人多不晓。不惟读之可听,而歌时最要叶韵应拍,不可以为闲字而不押。如【木兰花】云:"倾城尽寻胜去","城"字是韵。又如【满庭芳】过处:"年年如社燕","年"字是韵,不可不察也。

而另一方面,也由于其与句末所用的韵字为同一韵部,故也往往会误作句末韵而被断句。如《钦定曲谱》也引录了元传奇《风流合》【白练序】"花磨月恨"及【换头】"银餅、已坠井"两曲,在曲文

后又注云:"'凝'字、'餅'字、'人'字藏韵句中,而不可断句。"①

南北曲在运用句中韵的叶韵形式时,对所用韵字的字声还有一定的规定,即一句押二韵或三韵者,宜用平声韵字。如元周德清《中原音韵》"作词十法·六字三韵语"云:

前辈《周公摄政》传奇【太平令】云:"口来豁开两腮",《西厢记》【麻郎·幺】云:"忽听一声猛惊"、"本宫始终不同",韵脚俱用平声;若杂一上声,便属第二着。皆于务头上使。近有【折桂令】,皆二字一韵,不分务头,亦不能唱采,全淳则已;若不淳,则句句急口令矣—— 所谓画虎不成反类犬也。殊不知前辈止于全篇中务头上使,以别精粗,如众星中显一月之孤明也。可与识者道。

两字一韵,虽能造成一种流畅回环的韵律美感,但由于韵位间隔过密,韵位上韵字所用的腔格不宜过于急促或起伏过大。平声字的腔格平稳舒缓,故宜用平声韵字。而上声字的腔格是出口即下行,再转折向上,腔格短促且起伏过大,故不宜用于句中韵位处。

句末韵位,即通常所说的韵脚,按其所处的位置不同,也可分为两大类:一类是用于句段末的韵位,本文称之为主韵位,一类是用于分句句末的韵位,本文称之为次韵位。主韵位,这是曲韵的最基本的韵位。按句段押韵,可以说是所有韵文文体最基本的用韵方式,如诗,通常由前后两句组成一个句段,而前句可不韵,后句即句段末尾处须押韵。一首诗所用的韵数,便是依据句段末的韵位来计算的,因此,古代诗人常在诗的题目中注明该诗所用的韵数,如唐代杜甫的《奉赠韦左丞丈二十二韵》、《奉送严公人朝十韵》、《三川观水涨二十韵》、《秋日夔府咏怀奉寄郑监李宾客一百韵》,元稹的《送王协律游杭越十韵》、

① 清王奕清等《钦定曲谱》卷六,第43页。

《酬乐天余思不尽加为六韵之作》等。

即使首句用韵,因其不是在句段末,故不计算在诗的总韵数内。如白居易《酬令狐相公春日寻花见寄六韵》诗:

病卧帝王州,(韵) 花时不得游。(韵) 老应随日至, 春肯为人留。(韵) 粉坏杏将谢, 火繁桃尚稠。(韵) 白飘僧院地, 红落酒家楼。(韵) 空里雪相似, 晚来风不休。(韵) 吟君怅望句, 如到曲江头。(韵)

全诗虽有七处押韵,但因首句所用的韵不是句段末,故不计,只计句段末之六韵。

词为杂言体,句子长短不一,在句段的构成形式上,除了由前后两句构成一个句段外,还有由多个分句构成一个句段的情形,但由于这些分句分别是从前句或后句派生出来的,故从总体上来看,仍是由前后句构成句段的形式。因此,仍然是以下句句末的用韵作为确定句段的标志,如宋张炎《词源·讴曲旨要》云:"歌曲令曲四均,破近六均慢八均。"均,即为韵,如宋沈义父《乐府指迷》云:"词腔谓之均,均,即韵也。"可见,张炎是以用韵的多少来划分词调的类别的,而张炎用以划分词调类别的"均(韵)",便是指句段末的韵。其中令曲,四均(韵),即四个句段末韵;破、近,六均(韵),即六个句段末韵;慢,八均(韵),即八个句段末韵。如柳永的【八声甘州】.

上片:对潇潇暮雨洒江天,一番洗清秋。(韵) 渐霜风凄紧,关河冷落,残照当楼。(韵) 是处红衰翠减,苒苒物华休。(韵) 惟有长江水,无语东流。(韵)

257

下片:不忍登高临远,望故乡渺邈,归思难收。(韵) 叹年来踪迹,何事苦淹留!(韵) 想佳人、妆楼颙望,误几回、天际识归舟。(韵) 争知我、倚阑干处,正恁凝愁。(韵)

全词上下片共八个句段韵,故按张炎的词调分类法,此词属慢词。

曲调的句段构成形式与词相同,即以上、下句为基本构成形式,而变化较词更大。除了由单一的前后句构成的句段形式外,大量的是由多个分句构成的句段形式,而构成句段的分句在数量和构成形式上都较词繁多复杂。整支曲调的句段多由三个以上的分句所构成,如《荆钗记·忆母》出【喜迁莺】曲的句段及其构成情形:

- L. 从别家乡, 期逼春闱, 催赴科场.
- 2. 鹏程展翅,蟾宫折桂,幸喜得名标金榜.
- 3. 旅邸忆念, 孤鸾幽室, 萱花高堂,
- 4. 鱼雁杏,信音稀,使人日夜思想
- 4. 鱼雁杳,信音稀,使人日夜思想.

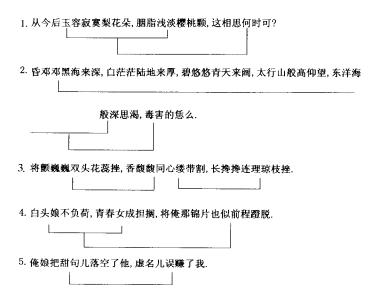
又如《西厢记》第一本第四折【甜水令】曲的句段及其构成情形:

1. 老的小的, 村的俏的, 没颠没倒, 胜似闹元宵.



2. 稔色人儿, 可意冤家, 怕人知道, 看时节泪眼偷瞧.





在以上所列举的曲调的句段构成形式中,分句与分句之间的关系既有前、后句派生关系,又有并列关系。虽然曲调的句段构成形式较词复杂多变,但前后句的形式仍是曲调句段的基本构成形式。而且,曲调的文体结构与乐体结构总是相应的,句段末也正是乐段的结束处,整支曲调的音乐旋律在进行过程中,到了一个乐段的结束处,需作停顿,而同一支曲调的旋律的每一个停顿之处,其音必须相互呼应,这样才能保持整支曲调的旋律的完整统一。在句段末使用具有同样声韵的字,便可以使各乐段间相互呼应,协调统一。也正因为此,曲调像传统的诗词一样,在句段末也必设一韵位。如《钦定曲谱》卷一黄钟宫引录的丹丘先生散套【醉花阴】曲所标示的韵位:

1. 无始之先道何祖,(韵)太极初分上古。(韵)

曲

- 2. 两仪判,(句)混元舒。(韵)
- 3. 四象方居,(韵)一气为天地母。(韵) 《南曲九宫正始》册一黄钟引子引录的元传奇《宣和遗事》【瑞云浓】曲所标示的韵位。
 - 1. 一夜东风,(韵)吹绽禁园桃李。(韵)
- 2. 从人昭阳感恩霈,(韵)龙和凤叶,(不)果是只人间一对。 (韵)
 - 3. 欣喜,(韵)想明皇太真无二。(韵)

如果在句段末不用韵,则为失律,如明末徐庆卿《北词(曲) 谱·臆论》"论字句声韵"条云:

韵之用否,固不可易,然有应用而不用者,为失。 失在起句,或不妨;失在承句,必不是。如【双调·雁 儿落】一章,王伯成《天宝遗事》"一对金莲"套用齐徽 韵,首句"内"字是本韵,次句"外"字则别韵矣。凡在 次句,可别韵乎? 韵不可失也。

所谓"承句"与"次句",也就是一个句段的最后一句。在一个句段中,起句若应用韵而失韵,"或不妨",但在句段末,必须用韵,否则便是失律。如南戏《拜月亭·违离兵火》出【满江红尾】(世德堂本作【清江引】)曲:

- 1. 大喊一声过,唬得人獐狂鼠窜。
- 2. 那里去也哥哥,怎生撇下了我!
- 3. 此身无处安存,无门可躲。

第一句段末应有一韵位,但此曲"窜"字失韵,故《南词新谱》注云:"'窜'字还该用韵。"^①

至于次韵位的设置,由于曲调在各分句处也可用韵,故次

① 清沈自晋《南词新谱》卷四【正宫·满江红急】曲下注,中国书店 1985 年影印。

韵韵位似无一定,但通过对各种分句句末所用韵的情况的梳理 与分析,还是可以从中找出一些规律的。

一是每一曲的首句句末常用韵,一曲用同一韵部的韵字,首句用何韵部的韵字,便定下了全曲所押的韵部。而且首句用韵,可以先给读者或观众对该曲所用的韵部有一个影响,有助于阅读时对以下的曲文加以句逗。清戈载云:"用韵之吃紧处,则在乎起调毕曲。盖一调有一调之起,有一调之毕,某调当用何字起,何字毕,起是始韵,毕是末韵,有一定不易之则。而住字、杀声、结声,即由是以别焉。词之谐不谐,视乎韵之合不合。有其类亦各有其音,用之不紊,始能融人本音耳。"①清江顺诒也谓:"词定何调,以始韵之字何音,即谓何调。毕韵仍用始起之音则协,如用他音则过腔矣,与转韵不相涉。"②如《南词新谱》卷十二南吕过曲引录《韩玉筝》【绣太平】"东风扇花红柳绿"曲,曲下注云:"起句不用韵,非也。"又如《钦定曲谱》卷八南吕过曲引录散曲【浣溪沙】"谁惯经"曲,曲下也注云:"'经'字用韵,妙甚!"

二是在由两句以上的分句构成的句段中,不宜句句押韵, 应空出一韵位。如《琵琶记·糟糠自厌》【山坡羊】的第一句段 的韵位:

> 乱荒荒不丰稔的年岁,(韵) 远迢迢不回来的夫婿,(借韵) 急煎煎不耐烦的二亲,(句) 软怯怯不济事的孤身己。(韵)

这一句段由四个分句构成,其中在第三分句句末不设韵位,在三个韵句中,夹一不韵句,便能造成顿挫跌宕的效果。因

① 清江顺诒《词学集成》卷三引、《词话丛编》本第 3245 页,中华书局 1986 年版。

② 清江顺诒《词学集成》卷三,同上。

此,《钦定曲谱》卷十一在引录此曲后又注云:"'亲'字不用韵,妙甚!"又如《南词新谱》卷一仙吕过曲引录南戏《荆钗记·获报》出【掉角儿序】"想前生曾结分缘"一曲,注云:"第三句及'若得他''他'字,与'守'字、'节'字俱不必用韵,若句句用韵,反不老成。"原曲的句段与韵位是这样的:

句段序次	分句句末	句段末
1	缘(韵)	眷(韵)
2	绿(句)	贱(韵)
3	他(句) 守(句) 怜(韵) 变(韵)	怨(韵)
4	辇(韵) 园(韵) 节(韵)	忭(韵)

此曲第四句段由四个分句构成,句句用韵,"节"字处应空一韵位,不宜押韵。

三是在由两个以上句段构成的曲调中,不宜句句押韵,其中有一句段中的分句句末不全用韵,通常是最后一个句段的第一个分句处不设韵位。如《南曲九宫正始》册二正宫过曲引录的南戏《荆钗记》【朱奴儿】"为科举离乡半春"曲的句段与韵位:

句段序次	分句句末	句段末
1	春(韵)	鱗(韵)
2	人(韵)	分(韵)
3	惮(不) 尘(韵)	郡(韵)

又如《钦定曲谱》卷二北仙吕宫引录的马致远《黄粱梦》"我那里草长春"曲的句段与韵位:

句段序次	分句句末	句段末
1	春(韵)	尘(韵)
2	嫩(韵)	门(韵)
3	润(韵)	新(韵)
4	树(句)	邨(韵)

四是若一曲中句句用韵,则所用的韵字的声调须相错排列,如【懒画眉】曲,共五句,句句押韵,其中第一、二、三、五句用平声韵,第四句用仄声韵(通常用去声韵)。如《玉簪记·琴挑》出【懒画眉】曲的韵位与韵字及声调:

【懒画眉】浓(平) 蛩(平) 风(平) 梦(去) 红(平)

【前腔】 重(平) 风(平) 中(平) 动(去) 宫(平)

【前腔】 琼(平) 风(平) 中(平) 弄(去) 终(平)

【前腔】 溶(平) 风(平) 栊(平) 恐(上) 中(平)

在以上四曲所用的韵字中,在四个平声韵中,插入一个仄声韵,使得整支曲调的旋律流畅中显出波澜起伏,尤其是前三曲之第四句句末韵字"梦"、"动"、"弄"等三字皆为去声字,在以字声行腔的曲唱中,去声字的的腔格与念白先降后升相反,是先升后降的,如"梦"、"动"、"弄"等三字的腔格为"尺工上四","尺"字音出口后,即有一"工"字音,出口即向上扬起,俗称"豁腔",紧接着回落到"上四"二音。这样的腔格,便与前后四韵位上的平声韵字的腔格形成对比,这些平声韵字或为阴平声,如"风"、"中"、"宫"、"终"、等字,其腔格为单长音"四",或为阳平声韵字,如"浓"、"级"、等字,其腔格为单长音"四",或为阳平声韵字,如"浓"、"级"、等字,其腔格由低逐渐转高,缓慢向上。无论是阴平声还是阳平声字,其行腔吐字皆平实舒缓,而由于有了第四句的去声韵字的插入,便增强了行腔的顿挫起伏,因此,虽然四曲皆句句押韵,仍无单调呆板之弊。

又如《琵琶记·孝妇题真》出【天下乐】曲,全文七言四句,句句用韵,如《南词新谱》云:"此调虽似七言绝句,然第三句用韵,不可不知。"但此调所用的韵字字声有异,在三平声韵中,也杂一去声韵,如:

一片花飞故苑空(平),随风飘泊到帘栊(平)。 五人怪问惊春梦(去),只怕东风羞落红(平)。 北曲也同样如此,如马致远《陈抟高卧》【菩萨梁州】曲,全曲共十句,句句用韵,但平、上、去三声交叉使用,如:

句段序次	分句句末韵字	句段末韵字
1	臣(平)	问(去)
2	尊(平) 人(平)	恩(平)
3	信(去)	分(去)
4	尽(去) 身(平)	尘(平)

南曲因人声单押,整支曲全押人声韵,但在演唱时,要将其中的一些人声韵字(多为分句次韵位之人声韵字)唱作其他三声。如《南曲九宫正始》卷五南吕过曲引录明传奇《双忠记》【酹江月】"春城微雨歇"曲,全用车遮入声韵,但将第四、八句上的韵字作平声唱,如:

句段序次	分句句末韵字	句段末韵字
1	歇(人) 别(人)	折(人)
2	叶(作平)	越(人)
3	血(人)	雪(人)
4	绝(作平)	月(人)

三、曲韵韵位与结音

作为一种音乐文体,曲调的韵位与曲调的结音是密切相关的。结音,即曲调的每一乐段的段末音符,古人又称为煞声、收音、住字等,如清陈礼《声律通考》云:"《词源》之所谓结声,皆云曲终之声。"从旋律构成形式上来看,每一支曲调总是由若干乐段构成的,乐段与句段是相协的,也就是说,句段是乐段在文体上的反映,反之也同样,乐段是句段在乐体上的反映,两者相互依存,相互生发。因此,句段结束处也是乐段的结束处,而句段主韵位上所用的韵字也就必须和该乐段段末的结音相谐合,这

是构成曲调的句段与乐段的一条基本规律。如清戈载《乐府正 声》云:"沈存中《补笔谈》载燕乐二十八调杀声,张玉田《词源》 论结声正讹不可转人别腔,住字、杀声、结声,名异而实不殊,全 赖乎韵矣归之,然此第言收音也。"

主韵位与结音的相应关系有两种情形,一种是从头至尾为单一的结音,如《牡丹亭·惊梦》出【绵搭絮】曲的主韵位的韵字与腔格、结音:

韵。字	腔格	结 音
便	上尺工尺	尺
偏	尺	尺
眠	上尺	尺

又如《双珠记·卖子》出【月云高】曲的主韵位的韵字与工尺、结音:

韵 字	腔格	结音
狗	合合工合四	四
售	上工尺尺上四	Д
手	合合工合四	四
厚	上工尺尺上四	四
休	四	四四

二是在同一曲调中,除了主结音外,还有其他的结音,但最后一个句段的主韵位的韵字必须与该曲调的主结音相应。如《双珠记·投渊》出【榴花泣】曲的主韵位与所用的韵字及其腔格、结音:

韵 字	腔 格	结 音
忙	工六	六
荒	尺	尺
长	工六五化	住
方	六	六

这出戏演郭氏卖子,痛不欲生,欲投渊自尽,剧情十分凄惨,故此曲以"六"音为主结音,"六"(羽)音凄惨悲切。但此曲的主韵位上并非全用"六"音,在第一个主韵位上用了"六"的结音后,在第二、三两主韵位上分别用"尺"、"仕"音为结音。从低到高,然后又复归到主结音上,第一与第四主韵位上的两个主结音相互呼应,结音从低到高,再从高到低的按排,正与角色此时的情绪发展变化相合。

又如《邯郸记·云阳》出【刮地风】曲的主韵位与所用的韵字及其腔格与结音:

韵 字	腔 格	'结 音
画	上尺一四	四
咱	工尺工	I
下	合四凡工	I
差	I I I I I I I I I I I I I I I I I I I	I
花	四	Д

这出戏演卢生遭谗,被拿赴云阳市斩首典刑。在被斩首前,唱了这首曲,曲情既悲切又激越,故全曲用了"四"与"工"两种结音,且按低(四)——高(工)——低(工)——高(工)——低(四)的顺序排列,十分形象地表现了与卢生此时特定的心情。

三是有时为了与后一曲调的连接,前一曲调的最后一个主 韵位可以不与主结音相谐合,如《单刀会·训子》出【十二月】与 【尧民歌】两曲的韵位与所用的韵字及结音:

【十二月】曲:

句段序次	次韵位韵字及结音	主韵位韵字及结音
1 1 1 2	阳(上)桑(上)梁(上)	阳(上)
2	方(上)	张(尺)

【尧民歌】:

句段序次	次韵位韵字及结音	主韵位韵字及结音
1 1 2 2	冈(尺)	邦(上)
2	双(尺)	襄(上)
3	场(上)	浪(上)

两曲皆以"上"作为主结音,前曲【十二月】最后一个乐段则上升一个音,即以"尺"为结音,与下曲【尧民歌】的首句的结音"尺"相连接,而且也可造成起伏突兀之势。

次韵位的结音与主韵位的结音具有主从的关系,即次韵位的结音从属依附于主韵位的结音,具体表现两个方面,一是在旋律上,次韵位结音的音值多高于主韵位结音的音值;二是在节奏上,次韵位的板眼较急促,主韵位的板眼较舒缓。如《玉簪记·琴挑》出【朝元令】曲的韵位与所用的韵字及结音:

句段序次	次韵位	主韵位
1 1 11	清(合)	恨(低尺)
2	心(合)	闷(低尺)
3	门(四)	听(低尺)
4	焚(工)	尘(低尺)
5	润(上)、论(合)	论(低尺)

句段序次	次韵位	主韵位
1	闲(上)	雁(上尺合低凡低工)
2	斑(上)	瓣(上尺合低凡低工)
3	栏(上)	绽(上尺合低凡低工)

有时为了追求旋律上的揭扬转折,在最后一个主韵位上虽与前面用同一结音,但腔格上升,因此,其结音的音值要高于次韵位结音的音值,如《长生殿·絮阁》出【醉花阴】的韵字及其腔格、结音:

句段序次	次韵位韵字及腔格	主韵位韵字及腔格
1	搅(上四尺工)	到(合四低凡低工)
2	梢(合)、消(工)	倒(低工)
3	抛(合)	掉(尺工上尺工)

最后的主韵位韵字的结音虽仍为"工"音,但比前两个主韵位上的结音要升高八度。这样从音值上来看,也高于次韵位的结音"合",但由于主韵位在升高音值的同时,也加长了腔格,放慢了节奏,故仍与次韵位的结音构成前紧后慢的呼应关系。

在具体安排主韵位与次韵位的结音时,也有多种形式,常见的有这样一些:一是在同一曲调中,主韵位与次韵位各用相同的结音,整支曲调构成一种呼应关系。如南戏《拜月亭•拜月》出【青衲袄】曲的韵位与所用的韵字及结音:

句段序次	次韵位	主韵位
1	绝(五)	彻(四)
2	榭(五)	结(四)
3	撤(五)	舍(四)
4	切(五)	嗟(四)

又如南戏《牧羊记·望乡》出【谒金门】曲的韵位与所用的韵字及结音:

句段序次	次韵位	主韵位
1	眼(工)	远(四)
2	断(工)	愿(四)
3	乱(工)	伴(四)
4	看(工)	面(四)

主韵位韵字的结音为"四",次韵字韵字的结音为"工",前高后低,交替排列,在旋律上既流畅,又有错落起伏。

北曲的结音安排中也有这样的形式,如《铁冠图·刺虎》出 【脱布衫带叨叨令】曲的韵位与所用的韵字及结音:

句段序次	次韵位	主韵位
1	炖(五)	喷(四)
2	恩(五)	分(四)
3	春(五)	近(四)
4	层(五)	滚(四)
5	无	韵(四)

全曲以"四"作为主结音,低昂沉抑,与曲调所表达的怨愤情绪相合。而且次韵位的结音比主结音高八度,先高后低,徘徊起伏。

二是在同一乐段内,主韵位与次韵位上皆用同一结音,但前后两个乐段用不同的结音,由此造成前后两个乐段间的呼应关系,如《邯郸梦·扫花》出【赏花时】曲:

句段序次	次韵位	主韵位
1	叉(仕)	花(上)
2	砂(工)、下(工)	涯(工)

又如《白罗衫・看状》出【太师令】曲:

269

句段序次	次韵位	主韵位
1	怪(四)	猜(尺)
2	害(尺)	哀(尺)
3	寨(尺)	在(四)
4	海(四)、怀(尺)	台(四)

这种前后两个句(乐)段采用两种不同的结音,一高一低, 在旋律上也能造成前呼后应、跌宕起伏的音乐效果。

三是主韵位与次韵位上的韵字用同一结音,这多见于剧曲,由于剧曲的曲调是由场上脚色演唱的,故有时因剧情需要,整首曲不仅句句押韵,而且所用的结音也相同,但这种韵位及结音的设置,一般是在由不同的脚色分唱的曲调中,如《浣纱记·寄子》出【胜如花】二曲的韵位与所用的韵字及结音:

句段序次	次韵位韵字及结音	主韵位韵字及结音
1	(外唱)飞(四)	(作旦唱)水(四)
2	(外唱)子(四)	(作旦唱)会(四)
3	(外唱)稀(四)(作旦唱)期(四)	(外唱)蒂(四)
4	(作旦唱)泪(四)	(外唱)归(四)

【前腔】:

句段序次	次韵位韵字及结音	主韵位韵字及结音
1	(作旦唱)眉(四)	几(四)
2	蕊(四)	义(四)
3	(外唱)稀(四)期(四)	蒂(四)
4	泪(四)	归(四)

这出戏演伍员(外扮)因吴王夫差听信伯嚭谗言,决定以死相谏,便将儿子(作旦扮)送到齐国,托好友鲍牧抚养,以存伍氏血脉。父子生离死别,分手在即,剧情十分凄切,故整出戏用了

"四"作为主结音,而这两曲为了突出全剧的悲切气氛,无论是主韵位还是次韵位,都用了主结音,但由于全曲由外与作旦轮唱,一老一少,唱腔上一苍老悲凉,一稚嫩凄切,两者交错排列,既保持了主结音的连接,又错落有致。同时,在第一与第二两主韵位处的结音降低八度,增强了起伏感。

通过以上对曲韵韵位的初步探讨,我们可以看到,曲韵韵位的设置与布局,都与曲的乐体密切相关,一方面通过韵位的设置,将各句(乐)段联系起来,构成一个有规律的整体,而另一方面,又通过特定的韵位设置,在流畅回环的旋律进行过程中,增强跌宕起伏、抑扬顿挫的音乐效果。

南北曲曲调字声与腔格研究

作为一种音乐文体,必定包含着文与乐两方面的因素,如刘勰《文心雕龙》在解释乐府这一文体时曾指出:"乐府者,'声依永,律和声'也。……诗为乐心,声为乐体;乐体在声,瞽师务调其律;乐心在诗,君子宜正其文。"①作为音乐文体的曲,与诗词一样,也包含着文与乐两方面的因素。而文与乐的结合,具体体现在曲文字声(声调)与腔格(旋律)两者的关系上。本文即就南北曲曲调字声与腔格的关系问题作一些考论。

一、曲调字声与腔格关系的沿革及字声的规范

曲调的字声与腔格的关系,曾经历了自然谐合——偶然谐合——必然谐合的演变过程。曲调最早起源于民间,民间曲调虽有着很大的随意性,但在最初形成时,其字声与腔格应是相谐合的,因为汉字字声本身具有音乐属性,蕴含着丰富的声情,如平声字平稳柔和,仄声字抑扬起伏。而民间曲调便是根据曲文不同的声调,创立了不同的旋律,如宋王灼《碧鸡漫志》云:"古人初不定声律,因所感发为歌而声律从之,唐、虞禅代以来

① 梁刘勰《文心雕龙·乐府》第 102 页,人民文学出版社 1958 年版。

是也,余波至西汉末始绝。"但民间曲调最初的这种字声与旋律的相谐合,是自然的,非有意为之,它所依据的字声也只是当地方言的字声(故各地有各地的民间歌谣)。

民问曲调一旦创立后,其旋律就相对固定,因此,当它流传 到外地后,便以依腔传字的形式流传,即按照固定的旋律来套 唱不同的曲文。一方面受文化水平的局限,下层民众识字者甚 少,分辨不出字声,而且无文本,仅凭口耳相传;另一方面,由于 某一曲调的旋律最初是依当地方言的字声创立的,故当它流传 到别的方言区后,也只能按其原有的旋律来演唱。而依腔传 字,字的声调与曲调的旋律缺乏有机的联系,两者是凑合,而不 是完美的结合,如果说相谐合的话,也只是偶然的相合。也正 因为此,同一曲调,虽旋律相同,而字声不一定相同。如早期南 戏的曲调,便多是来自民间歌谣,明徐渭《南词叙录》载:"永嘉 杂剧兴,则又即村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取其 畸农市女顺口可歌而已,谚所谓'随心令'者,即其技欤?""其 曲,则宋人词益以里巷歌谣。"在《张协状元》所用的曲调中,如 【东瓯今】、【福清歌】、【台州歌】、【吴小四】、【赵皮鞋】等曲调,便 都是温州、福建一带流传的民间歌谣。民间歌谣是采用依腔传 字的方式歌唱的,每一首歌曲,都有其固定的旋律。在传唱过 程中,可以用固定的旋律来套唱不同的文字,即腔定而字声不 定。由于南戏采用了民间歌谣为曲调,故它也承袭了民间歌谣 这种依腔传字的演唱方式,其曲调也具有了民间歌谣这种定腔 不定字声的特征,演唱时是以固定的旋律来套唱不同的文字, 只要曲文的字数能为曲调的旋律所容纳,故同一支曲调的曲文 字声虽有不同,但句式与字数很少有出人,而由于曲调的腔格 不是按曲文的字声来确定的,字声与腔格之间没有必然的联 系,故字声的变动,不会引起原曲腔格的变异。如《张协状元》 第四十出四支【上堂水陆】曲,虽然每曲的句数及每句的字数相 同,但字声不同,如其中的第一曲与第四曲:

【上堂水陆】衣锦归故乡,我们得意。倚门望我归,双亲欢喜。

上平去平上 上上入去 平平去上平 平平平上 各人为我快行。领台旨。目即便离城。 入平去上去平 上平上 去入去平平 不觉过一里又一里。

入入去入上去入上

【前腔】江陵在眼前,五鸡山至。如投着地脉,不辞迢递。

平平去上平 平平平去 平平入去去 入平上平 快行时我赏你。领台旨。回马不用鞭。 去平平上上上 上平上 平平入去去 不觉过一里又一里。

入入去入上去入上

虽然两曲皆为八句,而且相应各句的字数相同,但相应各字的字声搭配差异很大,而由于是采用依腔传字的形式演唱的,故并不会引起曲调腔格的变异而产生同调异体。可见,曲文的字声与曲调的旋律之间没有必然的联系,故出现了同一曲调可以有不同字声的现象。

自民间曲调进入文人层面后,便逐步格律化,早在唐代,文人就将来自民间的诗律化后,产生了律诗;在宋代,文人又将来自民间的词调律化后,产生了律词。而在元明时期,随着文人参与南北曲的创作,也将来自民间的曲调律化,产生了律曲。而律曲的特征,就是注重文体的句式、字声、韵位等的规范化,也就产生了曲谱,如元代天历年间的《南九宫谱》与《南十三调曲谱》、周德清的《中原音韵》、明代沈璟的《南九宫十三调曲谱》等,而律曲也改变了民间曲调的演唱形式,即由原来的依腔传字,改为以字定腔的形式演唱。按照曲文字声来确定曲调的旋律,字声与旋律产生了有机的联系。如元代文人所作的乐府北曲,便是律曲,其句式、字声皆须合律,如周德清在《中原音韵》

中将北曲分为乐府北曲与俚歌北曲两类,乐府北曲不仅"要耸观,又耸听,格调高",而且还要"音律好,衬字无,平仄稳"。^①

在演唱方式上, 乐府北曲采用的是依字传腔的方式演唱的, 如周德清在《中原音韵·后序》中说到当时与友人琐非复初一起听歌妓演唱乐府北曲的情形时说:

泰定甲子秋,予既作《中原音韵》并《起例》以遗青原萧存存,未几,访西域友人琐非复初——读书是邦——同志罗宗信见饷,携东山之妓,开北海之樽,英才若云,文笔如槊。复初举杯,讴者歌乐府【四块玉】,至"彩扇歌,青楼饮",宗信止其音而谓予曰:"'彩'字对'青'字,而歌'青'字为'晴'。吾揣其音,此字合用平声,必欲扬其音,而'青'字乃抑之,非也。畴昔尝闻萧存存言,君所著《中原音韵》,乃正语作词之法,以别阴、阳字义,其斯之谓欤?细详其调,非歌者之责也。"予因大笑,越其席,捋其须而言曰:"信哉,吉之多士,而君又士之俊者也!尝游江海,歌台舞榭,观其称豪杰者,非富即贵耳,然能正其语之差,顾其曲之误,而以才动之之者,鲜矣哉!"

由于乐府北曲采用依字传腔的方式演唱,故曲家十分重视字声与唱腔的关系,元芝庵《唱论》提出,唱曲须"字真,句笃,依腔贴调"。周德清在《中原音韵·序》中也指出,作家要按律填词作曲,演唱者才能按曲文字声定腔演唱,如云:

不思前辈某字、某韵必用某声,却云"也唱得",乃

① 元周德清《中原音韵·正语作词起例》、《中国古典戏曲论著集成》第一册,第 232 页。

275

文过之词,非作者之言也。平而仄,仄而平,上、去而去、上,上、上而上、去者,颜云"钮折嗓子"是也,其如歌姬之喉咽何?入声于句中不能歌者,不知入声作平声也;歌其字,音非其字者,合用阴而阳,阳而阴也。此皆用尽自己心,徒快一时意,不能传久,深可哂哉!深可怜哉!惜无有以训之者!予甚欲为订砭之文以正其语,便其作,而使成乐府。

依字传腔,必须严分字声,故周德清《中原音韵》确立了以十九个韵部为特征的"中原音韵"韵系,并且按字声将每一韵部中的韵字分为阴平、阳平、上声、去声四声,其目的就是为乐府北曲的演唱建立正确规范的字声依据。

到了明代嘉靖年间,魏良辅采用乐府北曲依字传腔的演唱 方式对南戏昆山腔的演唱方式作了改革,使得原来采用依腔传 字方式演唱的昆山腔也采用了依字定腔的演唱方式。如魏良 辅在《南词引正》中谈到昆山腔的演唱方式时指出:

五音以四声为主,但四声不得其宜,则五音废矣。 平、上、去、入,务要端正。有上声字扭入平声,去声唱 作入声,皆做腔之故,宜速改之。

沈宠绥也谓昆山腔经过魏良辅改造后,"尽洗乖声,别开堂奥,调用水磨,拍捱冷板。声则平、上、去、人之婉协,字则头、腹、尾音之毕匀。功深镕琢,气无烟火。启口轻圆,收音纯细。……要皆别有唱法,绝非戏场声口"^①。

新昆山腔的创立与改革,标志着南北曲皆进入了文人层面, 完成了曲调的律化。而依字声定腔,首先必须字音正,也就是要

① 明沈笼绥《度曲须知·曲运隆衰》、《中国古典戏曲论著集成》第五册,第198页。

确立一种标准的语音体系。所谓"字正腔圆",只有字音正,所定的腔才能正。如魏良辅认为,依字声定腔,必须改掉土音,他指出:"苏人惯多唇音,如冰、明、娉、清、亭之类。松人病齿音,如知、之、至、使之类;又多撮口字,如朱、如、书、厨、徐、胥。此土音一时不能除去,须平旦气清时渐改之。如改不去,与能歌者讲之,自然化矣。殊方亦然。"①徐渭《南词叙录》也曰:"凡唱,最忌乡音。吴人不辨清、亲、侵三韵,松江支、朱、知,金陵街、该,生、僧,扬州百、卜,常州卓、作,中、宗,皆先正之而后唱可也。"清徐大椿《乐府传声·北字》云:"南人以土音杂之,只可施之一方,不能通之天下;同此一曲,而一乡有一乡之唱法,其弊不胜穷矣。""譬之南北两人,相遇谈心,各操土音,则两不相通,必各遵相通之正音,方能理会,此人情之常,何不可通于度曲耶?"

因此,自昆山腔采用依字定腔的演唱方式后,曲论家们就提出要统一语音,纠正方言土音,为作家作曲填词与演员演唱确立一个字声标准与规范。由于元代的乐府北曲所采用的中州语音,是以北方语音为基础的,而当时的北方语音已具有通行语的性质,能通行各地,广泛使用。如周德清《中原音韵·古语作词起例》谓当时"上自缙绅讲论治道,及国语翻译,国学教授言语;下至讼庭理民,莫非中原之音"。《木天禁语》也谓:"教授言语;下至讼庭理民,莫非中原之音"。《木天禁语》也谓:"教理史云:东夷西戎,南蛮北狄,四方偏气之语,不相通晓,互相憎恶。惟中原汉音,四方可以通行。四方之人,皆喜于中宜,中原天地之中,得气之正,声音散布各能相人,是以诗中直,中原天地之中,得气之正,声音散布各能相人,是以诗中直,中原之韵。"以这种"四方可以通行"的中原正音作为语,中原之韵。"以这种"四方可以通行"的中原正音作为语,中原之韵。"以这种"四方可以通行"的中原正音作为语言中的中州语音,也同样具有通行语的性质。如元琐非复初谓高行。如元琐非复初谓高于。

① 《南词引正》、《汉上宦文存·魏良辅南词引正校注》,第 104 页, 上海文艺出版社 1980 年版。

② 无琐非复初《中原音韵序》,《中国古典戏曲论著集成》第一册,第 179 页。

曲家们便将中州语音作为南北曲的标准字声,来规范作家的填词作曲与演员的演唱。如魏良辅在《南词引正》中指出:"《中州韵》词意高古,音韵精绝,诸词之纲领。"明代万历年间,格律派理论家沈璟也提出要以周德清《中原音韵》中所确立的韵谱作为南曲字声的规范。为了给南曲作家提供字声的规范与准绳,沈璟还特地编撰了《南词韵选》一书,而《南词韵选》也是以《中原音韵》为准。如他在《南词韵选·范例》中称:

是编以《中原音韵》为主,虽有佳词,弗韵,弗选也。若"幽窗下教人对景"、"霸业艰危"、"画楼频传"、"无意整云髻"、"群芳绽锦鲜"等曲,虽世所脍炙,而用韵甚杂,殊误后学,皆力斥之。

同时,为了帮助吴语地区南曲作家与演唱者纠正字音不准的问题,沈璟还编撰了《正吴编》一书。沈自晋在《南词新谱·凡例》中也指出:"夫曲也,有不奉《中原》为南者哉!"又李渔《闲情偶寄·词曲部·恪守词韵》云:"既有《中原音韵》一书,则就畛域画定,寸步不容越矣。"

清代王德晖、徐沅澂的《顾误录》将"方音"作为"度曲十病" 之一,而要去除方音,便是要遵《中原音韵》为标准音,如曰:

天下之大,百里殊音,绝少无病之方,往往此笑彼 为方言,彼嗤此为土语,实因方音乃其天成,苦于不自 知耳。入门须先正其所犯之土音,然后可与言曲。西 北方音之陋,犯字固不可更仆数;南方吴音,所称犯字 最少,而庚青尽犯真文。其余各处土音,亦难枚举。 愚窃谓中原实五方之所宗,使之悉归《中原音韵》,当 无僻陋之诮矣。 然而南曲与北曲尽管都采用了依字声定腔的演唱方式,但两者在音乐风格上仍存在着差异,有着不同的特色,而语音上的差异也是造成两者不同的音乐风格的重要因素。因此,南曲如果完全采用中州语音作为标准字声,这样也就丧失了南曲自身的特色。为此曲论家们提出,南曲的字声虽以中州语音为标准,但又不能完全遵循中州语音,而要按照南曲本身的特性,在中州语音的基础上,融入南方语音的特征,如在南曲的标准字声中,仍保留入声字。如李渔提出,"将《中原音韵》一书,就平、上、去三音之中抽出入声字另为一声,私置案头,亦可暂备南词之用"①。《中原音韵》将入声字派入平、上、去三声,而南方语音有入声,将《中原音韵》中的入声字抽出,单独排列,这样就符合南曲入声单押的需要。

为了能给戏曲作家和演唱者提供综合南北语音的标准语音体系,在明清时期,有许多戏曲音律家编撰了韵谱。韵谱从狭义上来说是为作曲填词时提供了叶韵的依据,从广义上来说,也为演唱者在度曲时确立了统一规范的字声。在明清两代的韵谱中,除了沈璟的《南词韵选》与王骥德的《南词正韵》外,其他如明范臻的《中州全韵》、清王鸰的《中州音韵辑要》、沈麐的《韵学骊珠》、周昂的《新订中州全韵》等,其中以沈乘麐的《韵学骊珠》的影响最大。从《韵学骊珠》所列的韵目来看,基本上也是以《中原音韵》为基础的,但也掺合了南曲字声的一些特点。全书按平、上、去、人四声排列,其中平、上、去分列二十一个韵部,入声单列,分列八个韵部,又四声皆分阴阳。《中原音韵》所列的"齐微"、"鱼模"两部,《韵学骊珠》分列为"机微"、"灰回"、"居鱼"、"鱼模"四部,又将《中原音韵》派入三声的入声字,单独列出。这样的分类与排列,也正是综合了南北语音的特

① 清李渔《闲情偶寄·词曲部·音律第三》,《中国古典戏曲论著集成》第七册,第40页。

征,既保留了南北语音的特征,又使得南北语音达到了相对的 统一。也正因为《韵学骊珠》综合了南北语音,故直到今天,还 被昆曲的创作以及演唱奉为字声的规范。

二、字声与腔格的配合

字声是指字声的调值(或高或低)及其讲行形式(或升或 降)。在依字定腔的曲唱中,曲文字声的调值,决定了该字的腔 格。不同的字声也就具有特定的腔格。以下分别对南北曲字 声与腔格的具体配合情况作一考察。

在依字定腔的情况下,单个曲字的腔格构成通常分为腔 头、腔腹、腔尾三部分,腔头是腔格开始的部分,而体现字声与 腔格的关系的,也主要是在腔头部分。腔腹是衔接腔头与腔尾 的部分,主要是体现腔格的进行形式。腔尾是串连前后曲字时 对后一曲字的腔格产生联系与影响。只是上声字的字声与腔 格的关系比较特殊,其字声特征也在腔腹与腔尾中体现出来。 因此,我们在考察南北曲字声与腔格的具体配合情形时,既注 重考察不同字声的腔头特征,又兼顾到其腔腹与腔尾的变化。

(一)平声字腔格。平声字的腔格总体上具有平稳悠长的 特征。如清徐大椿将平声与上、去、入三声的腔格作了比较, 指出:

四声之中,平声最长,入声最短。何以验之?凡 三声拖长之后,皆似平声,入声则一顿之外,全无入 象,故常者平声之本象也。但上去皆可唱长,即入声 派三声,亦可唱长,则平声之长何以别于三声耶?盖 平声之音,自缓、自舒、自周、自正、自和、自静,若上声 必有挑起之象,去声必有转送之象,入声之派入三声, 则各随所派成音。故唱平声,其尤重在出声之际,得 舒缓周正和静之法,自与上、去迥别,乃为平声之正 音,则听者不论高低轻重,一聆而知其为平声之字矣。^①

平声有阴平声与阳平声之分,两者在腔格上有差别。在保持平声字平稳悠长的特征的前提下,为了丰富腔格的变化,两者在行腔时有所差异,阴平声字平出直唱后,可由高转低;阳平声字则出口后上扬,由低转高。如明沈宠绥《度曲须知·四声批窾》云:"阴平字面,必须直唱,若字端低出而转声唱高,便肖阳平字面。"《梨园原》也云:"阴平——由高而低,发音高,收音低;阳平——由低而高,发音低,收音高。"如《浣纱记·采莲》【南大石调·念奴娇序】"见花攒锦绣平铺""平铺"二字的腔格,"平"字,阳平声,其腔格作:工六,出口低起后便上行;"铺"字,阴平声,其腔格作:五··六工尺②,首音用叠腔重复三次后再下行。以下就平声字在实际演唱中即谱面上标注的一些常用腔格作一说明:

- 1. 阴平声字的腔格主要有这样几种形式:
- (1)在板促腔短处,多配以单音。由于行腔时间较短,无拖腔,故在行腔时一般不会上扬或下降。

南曲如:

《金雀记·庵会》【商调·二郎神】"真如境""真"字的腔格:四。

《牡丹亭·游园》【商调·绕池游】"恁今春关情似去年""今春关"三字的腔格皆作:上。

《双珠记·投渊》【中吕·榴花泣】"烟凝林莽""烟"字的腔格:尺。

北曲如:

① 清徐大椿《乐府传声・平声唱法》、《中国古典戏曲论著集成》第七册,第165页。

② 五字后之"·"符号为叠腔符号,参见《粟庐曲谱·习曲要解》,台湾中华民俗艺术基金会1990影印。

281

《浣纱记·打围》【中吕·朝天子】"往江干水乡""干"、"乡" 二字的腔格皆作:上。

《宝剑记·夜奔》【仙吕·点绛唇】"数尽更筹""更"字的腔格:六。

《紫钗记·折柳》【仙吕·寄生草】"怕奏《阳关》曲""关"字的腔格:六。

(2)在板缓腔长处,为了保持阴平声字平稳悠长的腔格特征,又要避免行腔的单调呆板之感,便使用叠腔,即将某一乐音作同音重复演唱,以扣住首音,使腔头平缓进行,不上升或下降。

南曲如:

《牡丹亭・惊梦》【越调・山桃红】"相逢无一言""相"字的 腔格:五・・・六。

《金雀记·乔醋》【仙吕人双调·江头金桂】"休得要乔妆行径"、"你言清行浊太亏心""妆"、"心"二字的腔格皆作:工···尺。

北曲如:

《满床笏·卸甲》【南吕·四块玉】"肯妨时兼程进""兼"字的胶格:五··六。

《艳云亭·痴诉》【越调·紫花儿序】"把珠帘高卷""高"字的腔格:工··尺。

《铁冠图·刺虎》【正宫·滚绣球】"拚得个身为齑粉""齑"字的腔格:工··尺。

(3)首音后呈连续下降趋势,为了保持阴平声字的特征,首 音的时值比后几音的时值大,所唱的时间长。

南曲如:

《牧羊记·望乡》【双调·谒金门】"表我君亲面""亲"字的腔格:尺上四。

《浣纱记・打围》【正宫・普天乐】"锦帆开""开"字的腔格:

282

五六工尺。

《牡丹亭·游园》【商调·绕池游】"乱煞年光遍""光"字的腔格:尺上四。

北曲如:

《单刀会·刀会》【双调·新水令】"大江东去浪千叠""千"字的腔格:五六工尺。

同上【胡十八】"两朝相隔""相"字的腔格:五六工尺。

《紫钗记·折柳》【仙吕·寄生草】(【幺篇】)"断送春归去" "春"字的腔格:凡工;"归"字的腔格:凡·一四一。

《铁冠图·刺虎》【正宫·滚绣球】"穿着这衫裙""衫"字的腔格:六五工·尺工。

(4)由先低后高的两音或连续上升的多个乐音构成,但首音与后几音之间要保持较大的时距,使阴平声字平稳悠长的腔格特征,在首音中得以充分体现。

南曲如:

《牡丹亭·惊梦》【商调·山坡羊】"想幽梦谁边""幽"的腔格:上尺。

《红梨记·亭会》【仙吕·桂枝香】"细数三更漏""更"字的腔格:六五。

《长生殿·定情》【中吕·古轮台】"笼灯就月细端相""灯" 字的腔格:工六。

北曲如:

《单刀会·刀会》【双调·新水令】"大江东去浪千叠"的 "东"字的腔格: () () ()

同上【驻马听】第二句"依旧的水涌山叠""依"字的腔格: 住 仅任。

《邯郸记·扫花》【中吕·粉蝶儿】"秋色萧疏""秋"字的腔格: 仕乙。

《长生殿·哭像》【正宫·脱布衫】"月貌花庞""花"字的腔

格:上一。

(5)首音后升高或降低一二音,又回到原音,但也有两种情形,一种是上升或降低一音后即回到原音,另一种是上升或降低一音后叠一音再回到原音。

南曲如:

《荆钗记·见娘》【南吕·刮鼓令】"莫不是我家荆看承得我母亲不志诚""家"、"看"二字的腔格:家:尺工尺;看:六五·六。

《拜月亭·走雨》【中吕·渔家傲】"风如箭急,侍妾从人皆星散""风"、"皆"、"星"三字的腔格:风:上尺上;皆: 位伬位;星:五六五。

《浣纱记·打围》【正宫·普天乐】"百花洲清波涌""清波" 二字的腔格:清:尺工尺;波:上尺上四。

《白兔记·回猎》【正宫·锦缠乐】"分围跨马""分"的腔格: 五仕·五。

《浣纱记·采莲》【大石调·念奴娇序】"中流争放""中"字的腔格: 住伬·住。

《牡丹亭·游园》【仙吕·醉扶归】"出落的裙衫儿茜""衫" 字的腔格:上尺·上。

北曲如:

《单刀会·训子》【中吕·尧民歌】"称孤道寡世无双""双"字的腔格:尺工尺。

《铁冠图·刺虎》【正宫·叨叨令】"乐杀人也么哥""哥"字的腔格:五六五。

《长生殿·惊变》【中吕·石榴花】"乐声催趱""声"字的腔格:上·一上。

- 2. 阳平声字的腔格主要有这样几种形式:
- (1)在板促腔短处也多配以单音。

南曲如:

《牡丹亭・游园》【商调・绕池游】"梦回莺啭""回"字的腔

283

格:工。

《红梨记·亭会》【仙吕·风人松】"潜踪蹑迹""潜"字的腔格:上。

《西楼记·错梦》【仙吕入双调·江儿水】"绣户传娇语" "传"字的腔格:五。

北曲如:

《单刀会·刀会》【双调·新水令】"才离了九重龙凤阙" "重"、"龙"二字的腔格皆作:五。

《东窗事犯·扫秦》【中吕·石榴花】"太师着俺说因依" "着"字的腔格:上。

《艳云亭·痴诉》【越调·柳营曲】"插着翠花钿""着"、"钿" 二字的腔格分别作:着:上:钿:合。

(2)在板缓腔长处,则可用前低后高两个或多个连续上升的音。这一腔格形式虽与阴平声字的第四种腔格形式相同,但首音与后几音之间的时距较短,以体现阳平声字缓慢上行的腔格特征。

南曲如:

《浣纱记·打围》【正宫·普天乐】"轻裘挂花帽蒙""裘"、 "蒙"二字的腔格分别作:裘:四上:蒙:上尺。

《拜月亭·走雨》【中吕·渔家傲】"淋淋的雨一似盆倾" "盆"字的腔格:工六五。

《牡丹亭·惊梦》【越调·山桃红】"闲寻遍""寻"字的腔格: 上尺工。

《渔家乐·藏舟》【商调·山坡羊】"如今教我早晚看何人面""如"字的腔格:工六五仕。

北曲如:

《东窗事犯·扫秦》【中吕·石榴花】"只见他葫芦提无语将俺支对""芦"、"提"二字的腔格:芦:上尺;提:上四。

《红梨记·花婆》【仙吕·油葫芦】"平白地将花枝来损""平

白"二字的腔格:平:上尺;白:一四。

《占花魁·劝妆》【越调·小桃红】"忍耐着饥寒情状""情" 字的腔格:合四上。

《虎囊弹·山门》【仙吕·油葫芦】"西堂首座迎头骂""堂"、 "迎"二字的腔格:堂:五住伬住乙五;迎:尺工六凡工。

(3)首音后升高或降低一二音,再回到原音。这一腔格形式虽在行腔的走向上与阴平声字的第五种腔格形式相同,但各音的时值分配与阴平声字有异,即首音的时值比后几音的时值小或相等。

南曲如:

《白兔记·回猎》【正宫·锦缠乐】"被兄嫂日夜沉埋""埋"字的腔格:上尺···上。

《金雀记·庵会》【商调·二郎神】"真如境""如"字的腔格: 合四合。

《双珠记·投渊》【中吕·榴花泣】"烟凝林莽""林"字的腔格:林:四上四。

北曲如:

《东窗事犯·扫秦》【中吕·迎仙客】"当阳求忏悔""阳"字的腔格:上尺上。

同上【中吕·石榴花】"一统儿价正直碑""直"字的腔格: 六·五六凡。

《虎囊弹·山门》【仙吕·寄生草】"慈悲剃度莲台下""慈"字的腔格:六凡六。

(4)北曲阳平声字多高出后下降,如:

《单刀会·刀会》【双调·驻马听】"可怜黄盖暗伤嗟"、"江水犹然热"、"流不尽英雄血""黄"字的腔格:六凡;"然"字的腔格:上四合(低)工;"流"字的腔格:五··六。

《东窗事犯·扫秦》【中吕·石榴花】"悔当初错听恁那大贤妻""贤"字的腔格:丁·尺。

《一种情·冥勘》【中吕·石榴花】"吃个筵席""筵"字的腔格:六·工。

(二)上声字腔格。上声字的腔格在四声中是最特别的,也最难掌握。如清李渔指出:在平、上、去、入四声中,"惟上声一音最别。用之词曲,较他音独低,用之宾白,又较他音独高。""物有雌雄,字亦有雌雄,平、去、人三声以及阴字,乃字与声之雄飞者也。上声及阳字,乃字与声之雌伏者也。""字有四声,平、上、去、人是也,平居其一,仄居其三。是上、去、人三声,皆丽于仄。而不知上之为声,虽与去、人无异,而实可介于平仄之间,以其别有一种声音,较之于平则略高,比之去、入则又略低。"①与其他三声相比,上声字的腔格具有两个特征:

一是声音低沉,多以低音起,如明沈宠绥《度曲须知》云: "上声当低唱。"由于上声字具有低沉的声情,故"此声利于幽情之词,不利于发扬之曲"。而且上声字不宜连用,如李渔指出:"切忌一句之中连用二、三、四字,盖曲到上声,字不求低而自低,不低,则此字唱不出口,如十数字高,而忽有一字之低,亦觉抑扬有致,若重复数字皆低,则不特无音,且无曲矣。"②

① 清李渔《闲情偶寄·词曲部·音律第三》,《中国古典戏曲论著集成》第七册,第40、52、53页。

② 同上,第45页。

287

返;而顿音,则所落低腔,欲其短,不欲其长,与丢腔相仿,一出即顿住。"因此,嘘腔是上声字最主要的腔格特征,南北曲相同,如:

《牧羊记·望乡》【南仙吕人双调·忒忒令】"天与人做方便""与"字的腔格:上四】上尺工。^①

《西厢记·佳期》【南仙吕·十二红】"似露滴牡丹开""牡"字的腔格:上四」上尺工。

《牡丹亭·游园》【南仙吕·皂罗袍】"雨丝风片""雨"字的 腔格:合工」。

《金雀记·乔醋》【南仙吕人双调·江头金桂】"因此上偶遇私成""偶"字的腔格:合(低)工」四合。

《渔家乐·卖书》【南正宫·锦缠道】"冷落背时""冷"字的腔格:尺上1工六。

上声字的腔格,在曲谱中主要有这样几种形式:

1. 完全上声腔格,即按腔格高——低——高的进行形式排列,南北曲相同,也无阴上声与阳上声之别。

阴上声字如:

《拜月亭·走雨》【南中吕·渔家傲】"去国愁人最惨凄" "惨"字的腔格:尺上工六。

《牡丹亭·游园》【南仙吕·皂罗袍】"赏心乐事谁家院" "赏"字的腔格:上四上。

同上《惊梦》【南越调·山桃红】"草藉花眠""草"字的腔格: 尺上尺。

《紫钗记·折柳》【北仙吕·寄生草】"可笑他自家飞絮" "可"字的腔格:六凡工六。

《邯郸记·云阳》【北黄钟·刮地风】"施军令斩首如麻" "首"字的腔格:合(低)工(低)尺。

① 四字后之"」"符号为顿腔符号,参见《粟庐曲谱·习曲要解》。

阳上声字如:

《荆钗记·见娘》【南南吕·刮鼓令】"看承得我母亲不志诚""母"字的腔格:尺上尺工。

《牡丹亭·惊梦》【南越调·山坡羊】"没乱里春情难谴" "里"字的腔格:六·工六五;"谴"字(阴上声)的腔格:合·(低) 工合四。

《浣纱记·打围》【北中吕·朝天子】"绿波儿千状渺茫" "渺"字的腔格:上四上尺工。

《长生殿·酒楼》【北商调·集贤宾】"听鸡鸣起身独夜舞" "舞"字的腔格:六·凡六五。

2. 不完全上声腔格,即只有上声字整个腔格中的一部分,或只有其中的下降部分腔格,首音高起,下降一音或连续下降,其下降后上行部分的腔格则由下一字的腔头来完成,即下一字的腔头必呈上升形式,或其首音必定高于该上声字的尾腔之音。

阴上声字如:

《牡丹亭·惊梦》【南商调·山坡羊】"一例一例里神仙眷" "仙"字的腔格:尺上四。后"眷"字(阴去)的腔格作:工尺上四, 首音"工"高于"仙"字的末音。

《金雀记·乔醋》【南仙吕·赚】"已到河阳锦绣城""已"字的腔格:六工。后"到"字(阴去)的腔格作:五六工尺上,首音"五"高于"已"字的末音。

《红梨记·草地》【南正宫·倾杯玉芙蓉】"抵多少烟花三月下扬州","抵"字的腔格:六工。后"多"字(阴平)的腔格作:五,高于"抵"字的末音。

《西游记·认子》【北商调·集贤宾】"大江东去得紧""得"字的腔格:上一四。后"紧"字(阴上)的腔格作:尺工,为上升腔格,且首音"尺"高于"得"字的末音。

《荆钗记·男祭》【北双调·折桂令】"自从俺宴罢瑶池"

"俺"字的腔格:上一四。后"宴"字(阴去)的腔格作:住,高于 "俺"字的末音。

阳上声字如:

《紫钗记·阳关》【南仙吕·解三酲】"恨锁着满庭花雨" "满"字的腔格:合(低)工;后"庭"字(阳平)的腔格作:(低)工合四,为上升腔格。

《牡丹亭·惊梦》【南越调·绵搭絮】"雨香云片""雨"(阳上)字的腔格:尺上;后"香"字(阴平)的腔格作:尺,高于"我"字的末音。

《红梨记·访素》【南正宫·普天乐】"想杜牧是我前生样" "我"(阳上)字的腔格:上四。后"前"字(阳平)的腔格作:上尺工 尺,首音"上"高于"我"字的末音。

《单刀会·刀会》【北双调·胡十八】"那里有舜五人""里"字的腔格: 仕乙;后"有"字(阳上)的腔格作: 五六,首音"五"高于"袅"字的末音。

《长生殿·哭像》【北中吕·上小楼】(【么篇】)"袅亭亭龙鞭呵相对着扬""袅"字的腔格:尺上;后"亭"字(阳平)的腔格作:工,高于"袅"字的末音。

或只有上声腔格中的上升部分腔格,以低音起,然后上升一音或连续上升,其上升前的下降部分腔格则在前一字的腔尾中体现,因此,前一字的尾腔必定呈下降的形式,或其最后一音高于该上声字的首音。而为了体现上声字先降后升的腔格特征,在唱该上声字的首音低音前,先须揭高一音,用力喷吐而出,但时间很短,立即下滑到首音低音,使得该上声字的腔格仍呈现出高——低——高的进行形式。在曲唱中,这一演唱方法称为"呯腔"。南北曲皆同。

阴上声字如:

《牧羊记·望乡》【南商调·谒金门】"凝望眼极目关山" "眼"字的腔格:四上尺工,首音低起:而其前一字"望"字(阳去) 的腔格作:五/六,①尾腔呈下降形式。

《浣纱记·打围》【南正宫·普天乐】"前遮后拥""拥"字的腔格:四上尺,首音低起;而其前一字"后"字(阳去)的腔格作:上工尺·上四合,尾腔呈下降形式。

《牡丹亭·游园》【南仙吕·醉扶归】"艳晶晶花簪八宝瑱" "宝"字的腔格:四上尺尺上,首音低起;而其前一字"八"字的腔格:六五·五六,尾腔呈下降形式。

《长生殿·定情》【南大石调·念奴娇序】"沉吟半晌""晌"字的腔格:四上尺,首音低起;而其前一字"半"字(阴去)的腔格作:工^ノ・尺上·四合,尾腔呈下降形式。

《单刀会·刀会》【北双调·新水令】"九重龙凤阙""阙"字的腔格:上尺工,首音低起;而其前一字"凤"字(阳去)的腔格作:六² 凡工,尾腔呈下降形式。

同上【胡十八】"尽心儿可便醉也""也"字的腔格:合工上, 首音低起;而其前一字"醉"字(阴去)的腔格作:尺/上一四,尾腔呈下降形式。

《满床笏·卸甲》【北南吕·四块玉】"周鼎轻相问""鼎"字的腔格:尺工六,首音低起;而其前一字"周"字(阴平)的腔格作:工,高于"鼎"字的首音。

阳上声字如:

《浣纱记·寄子》【南羽调·胜如花】"羡双双旅雁南归" "旅"字的腔格:四上尺,首音低起;而其前一字"双"字(阴平)的 腔格作:尺上,为下降腔格。

《金雀记·庵会》【南商调·二郎神】"只有清茶一盏""有"字的腔格:四上,首音低起;而其前一字"只"字(阴人)的腔格作:上,高于"有"字的首音。

《邯郸记·云阳》【北黄钟·刮地风】"怒发冲冠两鬓花"

① 五字后之"¹"符号为豁腔符号,参见《粟庐曲谱·习曲要解》。

"两"字的腔格:合四六,首音低起;而其前一字"冠"字(阴平)的 腔格作:工,高于"两"字的首音。

- 《桃花扇·寄扇》【北双调·驻马听】"鹦鹉呼茶声自巧" "鹉"字的腔格:六五;首音低起;而其前一字"鹦"字(阴平)的腔格作:化·五,为下降腔格。
- 3. 腔短板促与前后字连接较紧之处,用单音,但在演唱时仍须用啐腔与嘴腔的方法,以体现出上声字先降后升的腔格进行形式,不能作平直腔,否则成了阴平声字。

阴上声字如:

- 《紫钗记·阳关》【南仙吕·解三酲】"把骄骢系""把"字的腔格:四。
- 《铁冠图·夜乐》【南仙吕人双调·雌雄画眉】"敢吊的俺一个老飞鸦""敢"、"俺"二字的腔格皆作:四。
- 《义侠记·打虎》【北双调·新水令】"好似浪迹浮踪""好" 字的腔格:四。
- 《艳云亭·痴诉》【北越调·紫花儿序】"背了纲常典""典" 字的腔格:(低)工。

阳上声字如:

- 《牡丹亭·惊梦》【南越调·山桃红】"我欲去还留恋""我" 字的腔格:四。
- 《南柯记·瑶台》【北南吕·梁州第七】"女由基扣雕弓" "女"字的腔格:四。
- (三)去声字腔格。去声字的腔格呈现出"/√"即先上升后下降的进行形式,出口不仅要高揭,而且须强而有力。因此,去声字腔格总体上具有高亢激越的特色。也正因为去声字腔格具有高亢激越的特色,故去声字常用在领头发调、剧情转折、情绪激昂及煞尾之处。如明沈璟【商调·二郎神】《论曲》云:"若遇调飞扬,把去声儿填它几字相当。"清万树《词律·发凡》也指出:"当用去者,非去则激不起。"如:

《单刀会·刀会》【北双调·新水令】开首两句:"大江东去 浪千叠,趁西风驾着这小舟一叶",皆以去字"大"字和"趁"字领 起,与关羽高昂的情绪相应。

《宝剑记·夜奔》【北双调·新水令】开首两句:"按龙泉血泪洒征袍,恨天涯一身流落。"皆以去声字"按"字和"恨"字领起,十分形象地表现了生(林冲)此时对陷害他的奸臣的强烈愤恨之情。

《寻亲记·茶访》中的【南双调·孝南枝】是丑(茶博士)向 微服私访的知府范仲淹控诉恶霸张敏横行乡里、欺压百姓的恶行时所唱,故首句"叫做张员外太不仁",开首以去声字"叫"字 领起,后又用一去声字"太"字,不仅揭高领起全曲,而且更显示出丑(茶博士)的愤恨之情。

《长生殿·酒楼》【北商调·集贤宾】首句"论男儿壮怀须自吐",以去声字"论"字领起,形象地表现出老生(郭子仪)空怀壮志、报国无门的激昂愤懑心情。

《白罗衫·看状》【南南吕·太师令】为了表现剧中人物的惊疑之状,不仅首句以去声字领起,而且以下各句也多由去声字领起,如:

看将来此事真奇怪,这筹儿教我心中怎猜?那苏云呵,既道是江心遭害,怎能向乌府伸哀?被拘禁绿林山寨,因此上余生还在。这冤山仇海,反添我闷怀,须知道察奸伸枉是乌台。

在去声字腔格中,上升部分的腔格有两种形式,一种是实唱形式,即在首音低起后直接上扬一、二音,然后再下降,也可回到首音,按低一高——低的进行形式排列。

阴去声字如:

《双珠记・投渊》【南中昌・榴花泣】"不知我襁褓儿去向何

方""向"字的腔格:五仕五六。

《牡丹亭·游园》【南仙吕人双调·好姐姐】"他春归怎占的 先""占"字的腔格: 让伬· 让五。

《绣襦记·坠鞭》【南中吕·驻云飞】"倦体金莲曲槛傍" "槛"字的腔格:工六工尺上四。

《东窗事犯·扫秦》【北中吕·石榴花】"则待要灭罪消释,那里是念彼观音力""灭"、"力"二字的腔格:灭:工五六;力:合·四合(低)凡(低)

《浣纱记·打围》【北中吕·朝天子】"看齐齐彩鹢波心放" "放"字的腔格:尺工尺上。

《紫钗记·折柳》【北仙吕·寄生草】"阳台半霎云何处" "处"字的腔格:四一四合。

阳去声字如:

《荆钗记·上路》【南仙吕·八声甘州】"墙头嫩柳篱畔花" "嫩"字的腔格:五伬仁·五六。

《白兔记·回猎》【南正宫·锦缠乐】"有一个白兔儿在面前过""面"字的腔格:六五仕五六。

《牡丹亭·游园》【南仙吕人双调·步步娇】"摇漾春如线" "漾"字的腔格:六五仕·五·六工。

《双珠记·投渊》【南中吕·榴花泣】"绝处未遭殃""未"字的腔格: 工六五六工。

《西楼记·拆书》【南南吕·一江风】"谁知风浪翻""浪"字的腔格:六五仕五六工。

《长生殿·定情》【南大石调·念奴娇序】"三千粉黛总甘 让""让"字的腔格:六五化五六。

《荆钗记·男祭》【北双调·折桂令】"致受磨折""受"字的腔格:六五仕伬仕乙五六五。

《长生殿·哭像》【北般涉调·三煞】"汪汪的含在眶""在" 字的腔格:五伬·仕五。 同上《弹词》【北正宫·九转货郎儿】(五转)"似明月下泠泠 清梵""梵"字的腔格:上·尺上一四。

二是用虚唱的形式,即上扬的一音不是实唱,而是从前音用力向上滑行,然后再上行。在曲唱中,这一形式称为"豁腔"。南北曲皆同,只是南曲豁腔仅上扬一音,而北曲豁腔多上扬二音。又豁后下落一音的高度,阴去声字与阳去声字有区别,阴去声字的豁后首音比豁前音降低一音,如:

《白兔记·回猎》【南正宫·锦缠乐】"有一个白兔儿在面前过""兔"字的腔格:五⁷六工。

《拜月亭·走雨》【南中吕·渔家傲】"一似盆倾风如箭急" "似"、"箭"二字的腔格:似(阳去):五/ 仕五六;箭(阴去):五/ 六工。

《琵琶记·吃糠》【南商调·山坡羊】"乱荒荒不丰稔的年岁"、"寸丝不挂体""岁"、"寸"、"挂"三字的腔格:岁:六¹尺上四;寸:六¹工;挂:仕¹五六工。

《单刀会·刀会》【北双调·驻马听】"可怜黄盖暗伤嗟" "暗"字的腔格:四⁷ 合四。

同上【北双调·胡十八】"尽心儿可便醉也""醉"字的腔格: 尺⁷上一四。

《风云会》【北正宫·端正好】"冷透入鲛绡账""账"字的腔格:上一一四。

《东窗事犯·扫秦》【北中吕·迎仙客】"故来到俺这山寺里""故"字的腔格:五⁷ 六五。

同上【石榴花】"太师着俺说个音依""太"字的腔格:四²合四。

《宝剑记·夜奔》【北仙吕·点降唇】"逃秦寇""寇"字的腔格:工¹尺。

阳去声字豁后首音则比豁前音高一音或等高,如:

《荆钗记·见娘》【南南吕·刮鼓令】"幸喜得今朝重会"、

"又缘何愁闷素""幸"、"愁"二字的腔格:幸:五² 仕五六;愁:五 2 仕・五六工尺。

《琵琶记·吃糠》【南商调·山坡羊】"不耐烦的二亲"、"我 典尽衣""二"、"尽"二字的腔格:二:上² 五六工尺;尽:六² 五 六工尺。

《牧羊记·望乡》【南双调·谒金门】"肠寸断,怎消忠孝愿" "断"、"愿"二字的腔格:断:五² 六工;愿:尺² 上四。

《单刀会·刀会》【北双调·新水令】"大江东去浪千叠" "浪"字的腔格:五² 六。

《东窗事犯·扫秦》【北中吕·迎仙客】"故来到俺这衫寺里""寺"字的腔格:六²·凡工。

《邯郸记·扫花》【北中吕·粉蝶儿】"半叶浅蓬壶""叶"字的腔格:六/五六工··尺。

另外,也有兼用实唱与豁腔高揭的腔格形式,即先用实唱 高揭一音,紧接又用豁腔高揭,如:

《荆钗记·见娘》【南仙吕人双调·江儿水】"迎头儿先做河伯妇""妇"字的腔格:上六¹尺上四。

《拜月亭·走雨》【南中吕·麻婆子】"路途路途行不惯"前一"路"字的腔格:工五⁷ 工·尺。

《金雀记·乔醋》【南仙吕人双调·江头金桂】"亏心短行" "行"字及【前腔】"未闻尊命""命"字的腔格皆作:工六八工尺上。

在曲谱上,去声字除了以上这两种完全腔格形式外,还有这样几种不完全的腔格形式:

(1)首音低起后,上升一音或连续上升,不再下降,即只有 去声字腔格中的上升部分腔格,其上升后的下降部分腔格则在 后一字的腔头来完成,即后一字的首音必定低于该去声字的尾 音,或后字的腔头呈下降形式。如:

阴去声字如:

《占花魁·独占》【南商调·十二红】"百种费端详""费"字

的腔格:五仕;其后"端"字(阴平)的腔格作:六,低于"费"字的末音。

《风云会·访普》【北正宫·端正好】"冷透人鲛绡帐""冷"字的腔格:尺工;其后"透"字(阴去)的腔格作:六凡,呈下降形式。

《紫钗记·折柳》【北仙吕·寄生草】"都是江干桃叶""是"字的腔格:六乙;其后"江"字(阴平)的腔格作:五乙,首音低于"是"字的末音。

《一捧雪·祭姬》【北中吕·朝天子】"暮去明朝""暮"字的 腔格:工六;其后"去"字(阴去)的腔格作:工² 尺工,首音低于 "暮"字的末音。

阳去声字如:

《琵琶记·吃糠》【南商调·山坡羊】"乱荒荒不丰稔的年岁""乱"字的腔格:五仕;其后"荒"字(阴平)的腔格作:五,低于"乱"字的末音。

《浣纱记·采莲》【南大石调·念奴娇序】"浣纱溪伴在何方""浣"字的腔格:五位;其后"纱"字(阴平)的腔格作:五,低于"浣"字的末音。

《单刀会·刀会》【北双调·新水令】"早来探千丈虎狼穴" "丈"字的腔格: 仕乙五;其后"虎"字(阴上)的腔格作: 工六·工 六,首音低于"乱"字的末音。

《长生殿·哭像》【北正宫·滚绣球】"恨寇逼的慌""恨"字的腔格:工五;其后"寇"字(阴去)的腔格作:六尺工,首音低于"恨"字的末音。

(2)首音高起后,下降一音或连续下降,即只有去声字腔格中的下降部分腔格,其下降前的上升部分腔格则在前一字的腔尾中体现,即前一字的尾腔必定呈上升形式,或前字的末音低于该去声字腔格的首音。

阴去声字如:

《紫钗记·阳关》【南仙吕·解三醒】"一霎时眼中人去" "去"字的腔格:六尺·上四上,前"人"字(阳平)的腔格作:四上 尺,末音低于"去"字腔格的首音。

《玉簪记·茶叙》【南黄钟·出队子】"出帘迎进""进"字的腔格:尺上四;前"迎"字(阳平)的腔格作:四上,末音低于"进"字腔格的首音。

《铁冠图·夜乐》【南仙吕入双调·叠字令】"鸡皮鼓断送咱爱又爱"末一"爱"字的腔格: 位一五; 前"又"字(阳平)的腔格作: 六五位伬,尾腔呈上升形式。

《风云会·访普》【北正宫·端正好】"冷透入鲛绡帐""透"字的腔格:六凡,前"冷"字(阳上)的腔格作:尺工,末音低于"诱"字腔格的首音。

《南柯记·瑶台》【北南吕·一枝花】"冷落凤箫楼""落"字的腔格:上一四,前"冷"字(阳上)的腔格作:四,低于"落"字腔格的首音。

《长生殿·酒楼》【北商调·集贤宾】"论男儿壮怀""壮"字的腔格: (L Z , 前 " 儿"字 (阳平) 的腔格作: 五 , 低于 " 壮"字腔格的首音。

阳去声字如:

《荆钗记·见娘》【南仙吕人双调·江儿水】"身战簌""战"字的腔格: 保住;前"身"字(阴平)的腔格作: 住, 低于"赛"字腔格的首音。

《牧羊记·看羊》【南商调·山坡羊】"灾来怎躲避""避"字的腔格:五六工;前"躲"字(阴上)的腔格作:工六,末音低于"避"字腔格的首音。

《宝剑记·夜奔》【北仙吕·点降唇】"数尽更筹""尽"字的腔格:六凡工,前"数"字(阴上)的腔格作:凡五,腔格呈上升形式。

《义侠记·打虎》【北双调·新水令】"奋云程九万里""万"

字的腔格:六凡工,前"九"字(阴上)的腔格作:工五,腔格呈上 升形式。

《单刀会·刀会》【北双调·新水令】"觑着那单刀会赛村社""赛"字的腔格: (止六,前"会"字(阳去)的腔格作: 上一四,末音低于"赛"字腔格的首音。

(3)在腔短板促处,只用单音豁腔,而豁腔后下降部分的腔格,由后一字的腔头来完成,后一字的首音必低于或等于该去声字的豁前音。通常是该去声字豁腔后下落的一音,即为下一字的首音。

阴去声字如:

《琵琶记·廊会》【南商调·二郎神】"叹菱花剖破,记翠钿罗襦当日""叹"、"记"二字的腔格:叹:四岁;记:工》。两字的后一字的腔格分别作:菱(阳平):(低)工;翠(阴去):工尺,两字的首音皆低于或等于前字的豁前音。

《金雀记·庵会》【南商调·二郎神】"正玉宇无尘""正"字的腔格:上²;后一字"玉"字(阳人)的腔格作:四上尺上,首音低于"相"字的豁前音。

《绣襦记·卖兴》【南越调·山桃红】"只为黄金散尽""散"字的腔格:尺²;后一字"尽"字(阳去)的腔格作:上一四,首音低于"尽"字的豁前音。

《荆钗记·男祭》【北双调·折桂令】"相府把俺勒赘""相"字的腔格:五²;后一字"府"字(阴上)的腔格作:六,低于"相"字的豁前音。

《西游记·认子》【北商调·集贤宾】"大江东去得紧""去"字的腔格:尺²;后一字"得"字的腔格作:上一四,首音低于"去"字的豁前音。

阳去声字如:

《琵琶记·吃糠》【南商调·山坡羊】"不耐烦的二亲""耐"字的腔格:五²;后一字"烦"字(阳平)的腔格作:工,低于"耐"

字的豁前音。

《白兔记·回猎》【南正宫·锦缠乐】"望芦葭浅草中""望"字的腔格:五²;后一字"芦"字(阳平)的腔格作:工,低于"望"字的豁前音。

《玉簪记·琴挑》【南南吕·懒画眉】"愁听四壁蛩""四"字的腔格:工²;后一字"壁"字(阴人)的腔格作:尺·上四合(低)工,首音低于"相"字的豁前音。

《西游记·认子》【北商调·集贤宾】"到晚来与鹭友鸥群" "鹭"字的腔格:四²;后一字"友"字(阴上)的腔格作:(低)工合四,首音低于"鹭"字的豁前音。

《紫钗记·折柳》【北仙吕·寄生草】"自家飞絮浑难住" "自"字的腔格:五²;后一字"家"字(阴平)的腔格作:六五六五 六凡工,首音低于"自"字的豁前音。

(四)人声字腔格。人声仅南曲有,北曲无人声。人声字常用断腔,即首音一出口即止,以表现入声字短促急收的特点;在稍作停顿后,再接唱腹腔与尾腔,腹腔与尾腔若延长,则似平声,若上升或下降,则成上声或去声,故人声字可代替平、上、去三声。明沈璟【商调·二郎神】《论曲》云:"倘平声窘处,须巧将人韵埋藏。"王骥德《曲律·论平仄》云:"大抵曲调之有入声,正如药中甘草,一遇缺乏,或平、上、去三声字免不妥,无可奈何之际,得一入声,便可通融打诨过去。"但在实际运用中,南曲的阴人与阴平相通,阳入则与阳平相通,如:

《荆钗记·见娘》【南仙吕入双调·江儿水】"指望百年完聚""百"字的腔格:六一五六·工·尺,^①以阴入声吐字,而作腔则为阴平声。

《琵琶记·辞朝》【南黄钟·啄木儿】"他那里望得眼穿" "得"字的腔格:上一尺上四,以阴入声吐字,而作腔则为阴平声。

① 六字后之"」"符号为断腔符号、参见《粟庐曲谱·习曲要解》。

《金雀记·庵会》【南商调·二郎神】"正玉宇无尘""玉"字的腔格:四一上尺上,以阳入声吐字,而作腔则为阳平声。

《白罗衫·看状》【南仙吕·解三酲】"巨卿果到元伯宅" "宅"字的腔格;四一上尺,以阳入声吐字,而作腔则为阳平声。

南曲人声字虽然可以代替平、上、去三声字,但与北曲的人声字派人三声不同,两者的差异主要有二:一是南曲人声字的腔格中有断腔,出口即断,而北曲人声字派人三声后,无断腔,其腔格与所派定的字声腔格同。如明沈宠绥《度曲须知·四声批篆》云:

先贤沈伯时有曰:"按谨填词,上去不宜相替,而入固可以代平,则以上去高低迥异,而入声长吟,便肖平声;读则有入,唱即非入。如一字、六字,读之入声也,唱之稍长,一即为衣,六即为罗矣。故入声为仄,反可代平。"然予谓善审音者,又可使入不肖平而还归入唱;则凡遇入声字面,毋长吟,毋连腔(连腔者,所出之字,与所接之腔,口中一气唱下,连而不断是也。)出口即须唱断。至唱紧板之曲,更如丢腔之一吐便放,略无丝毫粘带,则婉肖入声字眼,而愈显过度颠落之妙;不然,入声唱长,则似平矣,抑或高唱,则似去,唱低则似上矣。是惟平出可以不犯去上,短出可以不犯平声,乃绝好唱读也。

二是南曲人代三声,所代的字声不固定,随谱所需而代之; 北曲人派三声,其所派人的字声固定,声变腔格也随之而变。如:

《单刀会·刀会》【北双调·驻马听】"不觉的灰飞烟灭" "灭"字派作阳去声,其腔格也作阳去声腔格;六凡工。

《东窗事犯·扫秦》【北中吕·迎仙客】"念彼观音力""力"

字派作阳去声,其腔格也作阳去声腔格:合,四合凡(低)工。

《长生殿·哭像》【北正宫·滚绣球】"促驾起的忙""促"字 入声派作阴上声,其腔格作阴上腔格:六凡工六。

清代毛先舒在《南曲人声客问》指出了南曲的人代三声与 北曲的人派三声的区别:

北曲之以入隶于三声也,音变腔不变;南曲之以 入唱作三声也,腔变音不变。何谓音变腔不变?如元 人《张天师》剧【一枝花】"老老实实","实"字《中原音 韵》作平声,绳知切,是变音也;【一枝花】第五句,谱原 应用平声,而此处恰填平字,平声字以平声腔唱,是不 须变腔也。《东堂老》【醉春风】"倘来之物","物"字《中 原》作"务",是变音也;【醉春风】末句韵,谱应去声,而 此处恰填去字,去声字以去声腔唱,是不须变腔者也。 若南曲【画眉序】,《明珠记》"金卮泛蒲绿","绿"字盲 作"绿"音,不必如北之作"虑",此不变音也:【画眉序】 首句韵,应是平声,歌者虽以入声吐字,而仍须微以平 声作腔也,此变腔也。其【尾声】云:"可惜明朝又初 六","六"字竟作"六"音,不必如北之作"溜",此不变 音也;然【画眉序】【尾声】末句韵,应是平声,则歌者虽 以入声吐字,而仍须微以平声作腔者也。此北之与 南,虽均有入作三声之法,而实殊也。又北曲之入隶 三声,派有定法,如某入声字作平声,某入作上,某入 作去,一定而不移;若南之以入唱作三声也,无一定 法,凡入声字俱可以作平、作上、作去,但随谱耳。

毛先舒还在《南曲入声客问》的附录《歌席解纷偶记》中以 "白"字为例,解释了南曲的入代三声与北曲的入派三声的区别,曰: 酒客或作【黄莺儿】,首句韵:"纤手白于绵。"即席善歌者歌之,谓"白"字不入调,却难上口。歌者颇精音韵,而作者又自负曲学,两人辨之不已。余适入坐,叩知其故,笑谓歌者曰:"此字,谱当用仄声,而'白'是仄声字,作者非误;但君守《中原音韵》太专,而不知通变于南曲耳。盖南曲唱入声,与北曲异。北曲'白'字定作平声,巴埋切;南曲'白'字不定作平,唱时但以入声吐字,而作腔则随谱之平、上、去三声可尔。据谱,【黄莺儿】首句第三字当用上声,则'白'字当以入声之'白'吐字,而以上声作腔,不应如北曲之唱作平声也。今君泥北韵以唱南曲,故枘凿耳!"

三、字声的组合与腔格的组合

依字声定腔,曲字都按其特定的声调配以相应的腔格,但由于在同一支曲调中,每一个字不是孤立的,字与字之间是紧密相连的,一个曲句由若干个字节构成的,而一个字节,通常是由两个字组合而成,故曲字的腔格除了取决于本身的声调因素外,不同字声的曲字的组合与相互搭配也是影响曲调腔格的重要因素。因此,我们在考察单个曲字的字声与腔格的配合问题的同时,还须对曲字之间的连音关系作一考察。

- (一)单音腔格字的组合。腔格由单个乐音组成的两字的 搭配,由于无腔头、腔腹、腔尾之分,故两者的连音关系是由字 声特定的调值所决定的。
- 1. 阴平声字与阳平声字组合,阴平声字比阳平声字高一音,也可同音。如:
- 《拜月亭·走雨》【南中吕·麻婆子】"人慌语乱催""人慌" 二字的腔格:人(阳平):上;慌(阴平):尺。

同上《拜月》【南南吕·青衲袄】"倚遍阑干""阑干"二字的腔格:阑(阳平):尺;干(阴平):工。

《琵琶记·辞朝》【南越调·中衮第五】"惟念二亲寒无衣" "寒无衣"三字的腔格:"寒无"二字皆为阴平声,其腔格皆作 "上":"衣"字为阳平声,其腔格作"尺"。

《浣纱记·思越》【南正宫·喜迁莺】"定有天长地久""天长"二字的腔格:天(阴平):尺;长(阳平):上。

《金雀记·乔醋》【南仙吕·赚】"袖失遗书似薄情""遗书" 二字的腔格:遗(阳平):四;书(阴平):上。

《拜月亭·走雨》【南中吕·渔家傲】"那曾经地覆天翻""曾经"二字的腔格:曾(阳平):尺:经(阴平):尺。

《双珠记·投渊》【南中昌·榴花泣】"烟凝林莽""烟凝"二字的腔格:烟(阴平):尺:凝(阳平):尺。

《紫钗记·折柳》【北仙吕·寄生草】"怕奏阳关曲""阳关" 二字的腔格:阳(阳平):六;关(阴平):六。

《邯郸记·扫花》【北中吕·醉春风】"那的是三秦三晋""三秦"二字的腔格:三(阴平):上;秦(阳平):上。

《南柯记·瑶台》【北南吕·一枝花】"幽闲养病患""幽闲" 二字的腔格:幽(阴平);工;闲(阳平);工。

《长生殿·惊变》【北中吕·粉蝶儿】"列长空数行新雁""长空"二字的腔格:长(阳平):上;空(阳平):上。

《长生殿·哭像》【北中昌·快活三】"俺只见宫娥们""宫娥"二字的腔格:宫(阴平):住:娥(阳平):住。

2. 阴平声字与阴上声字组合,阴平声字比阴上声字高一音。如:

《牧羊记·望乡》【南仙吕入双调·江儿水】"因此上将刀割""因此"二字的腔格:因(阴平):上;此(阴上);四。

《金雀记·庵会》【南商调·二郎神】"好教我有言难道""好教"二字的腔格:好(阴上):四:教(阴平):上。

《琵琶记·坠马》【北正宫·叨叨令】"险些儿撞破了头""险些"二字的腔格:险(阴上):尺;些(阴平):工。

303

《牡丹亭·硬拷》【北双调·折桂令】"金碗呵咱两口儿同 匙""金碗"二字的腔格:金(阴平):工;碗(阴上):尺。

《邯郸记·云阳》【北黄钟·刮地风】"血淋侵展污了俺袍 花""展污"二字的腔格:展(阴上):(低)工;污(阴平):合。

- 3. 阴平声字与阳上声字组合,阴平声字比阳上声字高一音。
- 《琵琶记·吃糠》【南商调·山坡羊】"乱荒荒不丰稔的年 岁""丰稔"二字的腔格:丰(阴平):六;稔(阳上):工。
- 《玉簪记·琴挑》【南仙吕入双调·朝元歌】"那些儿不动 人""那些"二字的腔格:那(阳上):合:些(阴平):四。
- 《铁冠图·别母》【南越调·小桃红】"教我进退意彷徨""教我"二字的腔格:教(阴平):尺;我(阳上):上。
- 《焚香记·阳告》【北正宫·叨叨令】"与咱两个明明白白的对""与咱"二字的腔格:与(阳上):尺;咱(阴平):工。
- 4. 阴平声字与阴去声字组合,阴平声字比阴去声字低一音,如:
- 《绣襦记·坠鞭》【南中吕·驻云飞】"懒策丝鞭入教坊""教坊"二字的腔格:教(阴去):工²;坊(阴平):尺。
- 《疗妒羹·题曲》【南仙吕·长拍】"似这般憨爱""这般"二字的腔格:这(阴去):四²;般(阴平):合。
- 《西楼记·拆书》【南南吕·红衲袄】"看他灿莹莹尽泪斑,间着那印章红花字幻""看他"、"印章"四字的腔格:看(阴去): 住²;他(阴平):五;印(阴去):住;章(阴平):六。
- 《长生殿·偷曲》【南道宫·双赤子】"那数声恍然心领""数声"二字的腔格:数(阴去):工²;声(阴平);尺。
- 《焚香记·阳告》【北正宫·叨叨令】"在刀剑下成粉齑""刀剑"二字的腔格:刀(阴平):仕:剑(阴去):促。

阴平声字与阴去声字组合,有时也可较阴去声字高一音, 常见于北曲中,如: 《邯郸记·仙圆》【北仙吕·混江龙】"八千里烟瘴地远""烟瘴"二字的腔格:烟(阴平):六;瘴(阴去):工⁷。

《长生殿·惊变》【北中吕·上小楼】"早惊破月明花灿""惊破"二字的腔格:惊(阴平):一;破(阴去):四。

5. 阴平声字与阳去声字组合,阴平声字比阳去声字低一音。如:

《琵琶记·辞朝》【南黄钟·啄木儿】"事君事亲一般道""事君"二字的腔格:事(阳去):尺;君(阴平):上。

同上《思乡》【南正宫·雁渔锦】"害羞的乔相识""害羞"二字的腔格:害(阳夫):六:羞(阴平):丁。

《邯郸记·云阳》【北黄钟·刮地风】"俺也曾施军令""军令"二字的腔格:军(阴平):上;令(阳去):尺/。

《长生殿·哭像》【北中吕·上小楼】"依旧的辇儿厮并""依旧"二字的腔格:依(阴平):五;旧(阳去):乙。

北曲阴平声字有时可比阳去声字高一音。如:

《单刀会·训子》【北中吕·十二月】"想当日兄弟在范阳" "当日"二字的腔格:当(阴平):工;日(阳去):尺。

同上《刀会》【北双调·驻马听】"依旧的水涌山叠""依旧" 二字的腔格:依(阴平):上;旧(阳去):四⁷。

《琵琶记·坠马》【北正宫·叨叨令】"街市上游人乱""街市"二字的腔格:街(阴平):六;市(阳夫):工厂。

《红梨记·花婆》【北仙吕·油葫芦】"蓦听得唤一声""蓦听"二字的腔格:蓦(阳去):合;听(阴平):四。

6. 阳平声字与阴上声字组合,两者相差一音,或阳平声字 比阴上声字高一音,或阴上声字比阳平声字高一音。如:

《浣纱记·思越》【南正宫·喜迁莺】"且捱岁更时换""且 捱"二字的腔格:目(阴上):尺:捱(阳平).丁。

《紫钗记·阳关》【南仙吕·解三酲】"一霎时眼中人去""霎时"二字的腔格:霎(阴上):上;时(阳平):四。

305

《牡丹亭·寻梦》【南仙吕人双调·豆叶黄】"等闲间""等闲"二字的腔格:等(阴上):上;闲(阳平):四。

《水浒记·情勾》【南小石调·骂玉郎】"只落得捣床槌枕" "捣床"二字的腔格:捣(阴上):上;床(阳平):四。

《长生殿·定情》【南大石调·念奴娇序】"永持彤管侍君傍""彤管"二字的腔格:彤(阳平):工;管(阴上):六。

《东窗事犯·扫秦》【北中吕·石榴花】"太师着俺说个因依""着俺"二字的腔格:着(阳平):上;俺(阴上):四。

《长生殿·哭像》【北中吕·上小楼】"影儿成双""影儿"二字的腔格:影(阴上):尺:儿(阳平):工。

7. 阳平声字与阳上声字组合,两者相差一音,或阳平声字 比阳上声字高一音,或阳上声字比阳平声字高一音。如:

《牡丹亭·惊梦》【南越调·山桃红】"和你团成片""和你" 二字的腔格:和(阳平):工;你(阳上):六。

《长生殿·密誓》【南商调·莺簇一金罗】"若得个久长时" "久长"二字的腔格:久(阳上):六;长(阳平):尺。

《邯郸记·云阳》【北黄钟·刮地风】"领头军该到咱""领头"二字的腔格:领(阳上):工;头(阳平):尺。

《绣襦记·莲花》【北雁儿落】"五花马儿骑着""马儿"二字的腔格:马(阳上):上:儿(阳平):尺。

8. 阳平声字与阴去声字组合,阳平声字比与阴去声字低一音。如:

《牧羊记·望乡》【南仙吕人双调·忒忒令】"因此上不来到海边""来到"二字的腔格:来(阳平):四;到(阴去):上。

《渔家乐·藏舟》【南商调·山坡羊】"怎能够蓦地芦中人自怜""能够"二字的腔格:能(阳平):四;够(阴去):上。

《单刀会·刀会》【北双调·新水令】"趁西风驾着这小舟一叶""驾着"二字的腔格:驾(阴去): (任;着(阳平): 五。

《一捧雪·祭姬》【北正宫·滚绣球】"早来到深山之坳""来

到"二字的腔格:来(阳平):四;到(阴去):工。

《长生殿·惊变》【北中吕·斗鹌鹑】"笑吟吟传杯送盏""笑吟"二字的腔格:笑(阴去):六:吟(阳平):丁。

《长生殿·哭像》【北中吕·快活三】"把团扇护""团扇"二字的腔格:团(阳平);尺;扇(阴去):工。

9. 阳平声字与阳去声字组合,阳去声字比阳平声字高一音或二音。如:

《拜月亭·走雨》【南中吕·麻婆子】"路途行不惯""路途" 二字的腔格:路(阳去):尺²;途(阳平):四。

《琵琶记·南浦》【南中吕·尾犯序】"无限别离情""无限" 二字的腔格:无(阳平):工;限(阳去):五²。

《牡丹亭·游园》【南商调·绕池游】"梦回莺啭""梦回"二字的腔格:梦(阳去):五²;回(阳平):工。

《西游记·认子》【北商调·逍遥乐】"供佛像的斋粮""佛像"二字的腔格:佛(阳平):四;像(阳去):上。

《红梨记·花婆》【北仙吕·油葫芦】"俺为甚么平白地将他花枝来损""甚么"二字的腔格:甚(阳去):工;么(阳平):尺。

10. 阴上声字与阳上声字组合,两者相差一音,或阴上声字比阳上声字高一音,或阳上声字比阴上声字高一音。如:

《琵琶记·赏荷》【南南吕·梁州新郎】"清世界有几人见" "有几"二字的腔格分别作:有(阳上):四;几(阳上):上。

《占花魁·独占》【南商调·十二红】"叹旅邸羁栖","旅邸" 二字的腔格:旅(阳上):尺;邸(阴上):工。

《邯郸记·仙圆》【北仙吕·混江龙】"比你那鬼门关""比你"二字的腔格分别作:比(阴上):尺:你(阳上):丁。

《一捧雪·祭姬》【北正宫·滚绣球】"聒耳价乌噪","聒耳" 二字的腔格:聒(阴上):五;耳(阳上):乙。

《铁冠图·刺虎》【北正宫·脱布衫】"三生石上可有良缘分","可有"二字的腔格:可(阴上):工;有(阳上):六。

《艳云亭·痴诉》【北越调·柳营曲】"恁与俺将卦安排", "与俺"二字的腔格:与(阳上):四;俺(阴上):合。

11. 阴上声字与阳去声字组合,阳去声字比阴上声字高一音。如:

《琵琶记·吃糠》【南双调·孝顺儿】"好似奴家与夫婿""好似"二字的腔格:好(阴上):合;似(阳去):四⁷。

同上"糠和米本是两相依倚""本是"二字的腔格,本(阴上):上;是(阳去):工¹。

《玉簪记·茶叙》【南商调·集贤宾】"也只是为着伤春""只是"二字的腔格;只(阴上);上;是(阳去);尺/。

《烂柯山·痴梦》【南双调·锁南枝】"好似出园菜""好似" 二字的腔格:好(阴上):(低)上;似(阳去):(低)尺。

《长生殿·偷曲》【南道宫·赤马儿】"凤翥鸾停""凤翥"二字的腔格:凤(阳去):工气;翥(阴上):尺。

《西游记·认子》【北商调·逍遥乐】"策杖移踪似有因""策 杖"二字的腔格:策(阴上):尺:杖:阳去声,工。

《一捧雪·祭姬》【北正宫·叨叨令】"统望您一精灵偏不 香""统望"二字的腔格:统(阴上):尺;望(阳去);工⁷。

《占花魁·劝妆》【北越调·小桃红】"把那风花雪月俱抛漾""把那"二字的腔格:把(阴上):合;那(阳去):四。

《铁冠图·刺虎》【北中吕·朝天子】"忘却终天恨""忘却" 二字的腔格:忘(阳去):工;却(阴上):六。

12. 阴去声字与阴上声字组合,阴去声字比阴上声字高一 音或二音。如:

《琵琶记·赏荷》【南南吕·烧夜香】"楼台倒影入池塘""倒影"二字的腔格:倒(阴去):尺/;影(阴上):上。

《紫钗记·阳关》【南仙吕·解三酲】"想驻春楼畔""想驻" 二字的腔格:想(阴上):四;驻(阴去):尺⁷。

《绣襦记·坠鞭》【南中吕·驻云飞】"看他体态幽闲""体

态"二字的腔格:体(阴上):工;态(阴去):住⁷。

《单刀会·刀会》【北双调·驻马听】"好一个年少的周郎" "好一个"三字的腔格:好(阴上):五;一(阴上):六;个(阴去):五。

《荆钗记·男祭》【北双调·折桂令】"相府把俺勒赘""相府"二字的腔格:相(阴去):五¹;府(阴上):六。

13. 阴去声字与阳上声字组合,阴去声字比阳上声字高一音。如:

《琵琶记·思乡》【南正宫·雁渔锦】(四段)"俺这里欢娱" "这里"二字的腔格:这(阴去):工²;里(阳上):尺。

《单刀会·训子》【北中吕·十二月】"更有那诸葛在南阳" "更有那"三字的腔格:更(阴去):合;有(阳上):(低)工;那(阳去):(低)尺。

《邯郸记·云阳》【北黄钟·刮地风】"虎头燕额高悬挂""燕额"二字的腔格:燕(阴去):工气;额(阳上):尺。

《铁冠图·刺虎》【北正宫·滚绣球】"有个女佳人""有个" 二字的腔格:有(阳上):五;个(阴去):五。

《长生殿·惊变》【北中吕·斗鹌鹑】"我这里无语持觞仔细看""这里"二字的腔格:这(阴去):五²;里(阳上):六。

14. 阳去声字与阳上声字组合,阳上声字比阳去声字低一音。如:

《琵琶记·赏荷》【南南吕·烧夜香】"傍晚卷起帘儿""傍晚"二字的腔格:傍(阳去):,尺;晚(阳上):上。

《疗妒羹·题曲》【南仙吕·短拍】"谁似你纳采挂坟头""似你"二字的腔格:似(阳去):工厂;你(阳上):尺。

《红梨记·花婆》【北仙吕·油葫芦】"又没有斗大花门印,俺为甚么平白地将他花枝来损""没有"二字的腔格:没(阳去):合;有(阳上):四。

《占花魁·劝妆》【北越调·小桃红】"忍耐着饥寒情状""忍

310

耐"二字的腔格:忍(阳上):工;耐(阳去):六。

《长生殿·哭像》【北中吕·朝天子】"我在这厢""我在"二字的腔格:我(阳上):四:在(阳去):上。

15. 阴去声字与阳去声字组合,阴去声字比阳去声字升高或降低一音;又一用豁腔,一不用豁腔。

如:《浣纱记·思越》【南正宫·雁渔锦】"正是归心—似钱 塘水""正是"二字的腔格:正(阴去):五;是(阳去):六。

《牡丹亭·拾画》【南中吕·千秋岁】"便做了好相""便做" 二字的腔格:便(阳去):六;做(阴去):五²。

《琵琶记·坠马》【北正宫·叨叨令】"险些儿撞破了头""撞破"二字的腔格:撞(阳去):五²;破(阴去):六。

《邯郸记·扫花》【北中吕·醉春风】"无挂碍的热心肠""挂碍"二字的腔格:挂(阴去):让;碍(阳去):五²。

《单刀会·刀会》【北双调·胡十八】"只待要尽心儿可便醉也","待要"二字的腔格:待(阳去):工;要(阴去):六。

- 《一捧雪·祭姬》【北中吕·朝天子】"只见那落斜晖","见那"二字的腔格:见(阴去):工;那(阳去):工。
- (二)繁腔与繁腔的组合。繁腔即由两个以上音符组成的腔格之间的搭配,两字的连音关系除了像单音腔格字的组合一样,对两字的首音产生影响外,两者的连音关系多体现在前字的腔尾与后字的腔头上。后字首音的高低,取决于前字尾腔的走势即升或降,若前字尾腔下行,后字腔头即首音则承前字腔尾下行而低起;反之,若前字尾腔上行,后字腔头即首音则承前字腔尾上行而高起。
- 1. 后字首音承接前字腔格的降势,比前字尾音降低一音,如:

《浣纱记·采莲》【南大石调·念奴娇序】"衣袂生凉""衣 袂"二字的腔格:衣(阴平):六五·六;袂(阳上):工五六工尺。

《西楼记·楼会》【南吕·楚江情】"懒催鹦鹉唤梅香""鹦

鹉"二字的腔格:鹦(阴平):上四合;鹉(阳上):(低)工合四。

《长生殿·密誓》【南越调·山桃红】"桥影参差""桥影"二字的胶格:桥(阳平):六五工尺;影(阴上):上尺。

同上《惊变》【北中吕·石榴花】"高捧礼仪烦""高捧"二字的腔格:高(阴平):工六工尺上尺;捧(阴上):上尺上一四。

《虎囊弹·山门》【北仙吕·混江龙】"横冲霄汉""霄汉"二字的腔格:霄(阴平):五六;汉(阴去):凡六工尺。

2. 后字首音承接前字腔格的升势,较前字尾音升高一音,如:

《牡丹亭・惊梦》【南商调・山坡羊】"怀人幽怨""幽怨"二字的腔格:幽(阴平):エ尺上尺エ六・;怨(阴去):五六エ・尺・上四。

《红梨记·访素》【南正宫·普天乐】"想姻缘簿空挂虚名" "空挂"二字的腔格:空(阴平):五仕;挂(阴去): 伬 位五仕 五六。

《玉簪记·茶叙》【南黄钟·出队子】"缓寻芳径过闲庭""芳径"二字的腔格:芳(阴平):上;径(阴去):尺/上四。

《虎囊弹·山门》【北仙吕·混江龙】"横冲霄汉""霄汉"二字的腔格:霄(阴平):五六;汉(阴去):凡六工尺。

《长生殿·絮阁》【北黄钟·喜迁莺】"倚着他宠势高""宠势"二字的腔格:宠(阴平):六工五·六工··尺;势(阴去):上 少四上四合(低)工合·上一四。

- (三)同声调字的组合。相同声调的两字的搭配,两者的连 音关系多体现在腔头上,具体有这样几种形式。
- 1. 两字皆配以单音腔格,后字可与前字配以相同的音。如:

《荆钗记·上路》【南仙吕·八声甘州】"春深离故家""春深"二字皆为阴平声,两字的腔格皆作:五。

《拜月亭·拜月》【南南吕·青衲袄】"将咱引惹""将咱"二

字皆为阴平声,其腔格皆作:五。

《琵琶记·辞朝》【南越调·人破第一】"躬耕修己""躬耕" 二字皆为阴平字,其腔格皆作:尺。

《牧羊记·望乡》【南双调·谒金门】"幸遇野人为伴""幸遇"二字皆为阳去声,其腔格皆作:尺。

《牧羊记·望乡》【南双调·谒金门】"幸遇野人为伴""幸遇"二字皆为阳去声,其腔格皆作:尺。

《占花魁·独占》【南商调·十二红】"悄阳台匆匆会""阳台"二字皆为阳平声,其腔格皆作:工。

《单刀会·刀会》【北双调·新水令】"趁西风驾着这小舟一叶""西风"二字皆为阴平声,两字的腔格皆作:五。

《邯郸记·扫花》【北中吕·粉蝶儿】"秋色萧疏""萧疏"二字皆为阴上声,其腔格皆作:上。

《南柯记·瑶台》【北南吕·煞尾】"拜告了辕门宰""拜告" 二字皆为阴去声,其腔格皆作:尺。

《长生殿·偷曲》【南道宫·拗芝麻】"听音节明宫商""宫商"二字皆为阴平声,其腔格皆作:尺。

同上《絮阁》【北黄钟·醉花阴】"一夜无眠乱愁搅""无眠" 二字皆为阳平声,其腔格皆作:工。

- 2. 两字可上下一音,或前高后低,或前低后高,如:
- 《金雀记·乔醋》【南仙吕·赚】"已到河阳锦绣城""河阳" 二字皆为阳平声,两字腔格分别作:河:合;阳:四。
- 《长生殿·惊变》【南中吕·扑灯蛾】"社稷摧残""摧残"二字皆为阳平声,两字的腔格分别作:摧:五;残;六。
- 《占花魁·独占》【南商调·十二红】"若负义亏心天厌亡" "负义"二字皆为阳去声,两字的腔格分别作:负:六;义:五²。
- 《东窗事犯·扫秦》【北中吕·石榴花】"您那谗言谮语""您那"二字皆为阳去声,其腔格分别作:您:合;那:四。
 - 《琵琶记·坠马》【北正宫·叨叨令】"只恐怕缰绳版""只

恐"二字皆为阴上声,其腔格分别作:只:尺;恐:工。

《牡丹亭·冥判》【北仙吕·哪吒令】"住秦台楚台""秦台" 二字皆为阳平声,两字的腔格分别作:秦:四;台:合。

《牡丹亭·硬拷》【北双调·折桂令】"却不似您杜爷爷逞拿贼威风""却不"二字皆为阴上声,其腔格分别作:却:上;不:尺。"似您"二字皆为阳去声,其腔格分别作:似:尺;您:工。

《邯郸记·云阳》【北黄钟·刮地风】"讨不得怒发冲冠""讨不得"三字皆为阴上声,其腔格分别作;讨:工;不:上;得:尺。"冲冠"二字皆为阴平声,其腔格皆作:工。

《长生殿·哭像》【北中吕·快活三】"定情初夜人兰房""兰房"二字皆为阳平声,两字的腔格分别作:兰:五;房:六。

《一种情·冥勘》【北中吕·石榴花】"却不道他两个福俱齐""却不"两字皆为阴上声,两字的腔格分别作:却:五;不:乙。

《铁冠图·刺虎》【北正宫·滚绣球】"故意儿花簇簇""故意"二字皆为阴去声,两字的腔格分别作:故:六;意:工一。

《一捧雪·祭姬》【北正宫·叨叨令】"和泪更含愁""和泪" 二字皆为阳去声,其腔格分别作:和:六:泪:五。

同上【朝天子】"可也春来秋到""可也"二字皆为阴上声,其 腔格分别作:可:任:也:促。

3. 变换两字腔格的组成形式,一繁一简,若前字为简腔,后字则作繁腔;反之,前字为繁腔,后字则作简腔,如:

《琵琶记·南浦》【南中吕·尾犯序】"从今去相思两处""相思"二字皆为阴平声,其腔格分别作:相:工;思;工尺··上。

《牡丹亭·寻梦》【南仙吕入双调·江儿水】"似这等花花草草由人恋""花花"二字皆为阴平声,两字的腔格分别作:花:六;花:六·工尺上。

《金雀记·乔醋》【南仙吕入双调·江头金桂】"解双飞却怎生""双飞"二字皆为阴平声,两字的腔格分别作:双:四;飞:四上·四合。

313

同上"感神灵救之""神灵"二字皆为阳平声,两字的腔格分别作:神:(低)工;灵:(低)工合四。

《红梨记·亭会》【南仙吕·风入松】"只图个美满前程""美满"二字皆为阳平声,两字的腔格分别作:美:上;满:上尺·上·四。

《绣襦记·坠鞭》【南中吕·驻云飞】"为惜残红满院香""残红"二字皆为阳去声,两字的腔格分别作:残:工;红:工六五·六工尺。

《疗妒羹·题曲》【南仙吕·长拍】"梅月下悄魂游""魂游" 二字皆为阳平声,两字的腔格分别作:魂;合四上四·合;游:合。

《长生殿·密誓》【南商调·二郎神】"俏向龙墀觑个分明" "龙墀"二字皆为阳平声,两字的腔格分别作:龙:上;墀:上尺工 尺上尺。

《西游记·借扇》【北正宫·滚绣球】"卷起天河水""卷起" 二字皆为阴上声,两字的腔格分别作:卷:四;起:四尺上尺。

《铁冠图·刺虎》【北正宫·滚绣球】"要与那漆肤豫让争声誉""豫让"二字皆为阳去声,两字的腔格分别作:豫: (尺; 让: (尺) 五乙。

4. 两音或两音以上腔格的同声字的连用组合,若首音相同,则两字的次音须体现高低之异。如前字次音比首音升高或降低一音,后字次音则比首音降低或升高一音,或与首音相同;如首音与次音皆相同,则往下以此类推。如:

《拜月亭·走雨》【南中吕·剔银灯】"前途去""前途"二字皆为阳平声,其腔格分别作;前:工尺;涂:工六五。

同上"母女命存亡兀自未知""母女"二字皆为阳上声,其腔格分别作:母:尺工;女:尺上工六。

《琵琶记·赏荷》【南仙吕·桂枝香】"更思归别鹤""思归" 二字皆为阴平声,其腔格分别作:思:上尺;归:上·四合。

《牡丹亭·寻梦》【南仙昌入双调·忒忒令】"一丝丝垂杨

线""垂杨"二字皆为阳平声,两字的腔格分别作:垂:工尺;杨: 工六五六工仕。

《红梨记·赶车》【南黄钟·狮子序】"深宫寂寞""寂寞"二字皆为阳入声,两字的腔格分别作:寂:四合;寞:四上尺上四合。

《占花魁·独占》【南商调·十二红】"晨昏鞅掌""鞅掌"二字皆为阴上声,两字的腔格分别作:鞅:四尺工尺上;掌:四上。

《占花魁·受吐》【南仙吕人双调·好姐姐】"漫说琴调瑟协""琴调"二字皆为阳平声,其腔格分别作:琴:四上尺上;调:四上尺工。前三音相同,尾腔异。

《长生殿·定情》【南中吕·古轮台】"红遮翠障锦云中""翠障"二字皆为阴去声,两字的腔格分别作:翠:五仕:障:五六。

《东窗事犯·扫秦》【北中吕·石榴花】"葫芦提无语将俺支对""葫芦提"三字,皆为阳平声,其腔格分别作:葫:上;芦:上尺;提:上四。三字的首音皆作"上",而后两字次音有异。

《紫钗记·折柳》【北仙吕·寄生草】"花心历乱魂难驻""花心"二字皆为阴平声,两字的腔格分别作:花:工六凡;心:工六工尺。两字前二音相同,第三音异。

《红梨记·花婆》【北仙吕·油葫芦】"可也没逃奔""可也" 二字皆为阴上声,两字的腔格分别作:可:四上;也:四合(低)工。

5. 两阳平声字连用,首音前字低,后字高,次音相同。如前一字的腔格为工五、上工、(低)工四,后字的腔格必为六五、尺工、合四。如:

《拜月亭·走雨》【南中吕·渔家傲】"去国愁人最惨凄""愁人"二字皆为阳平声,其腔格分别作:愁:工五;人:六五。

《琵琶记·描容》【南南吕·三仙桥】"庞儿带厚""庞儿"二字皆为阳平声,其腔格分别作:庞:(低)工四;儿:合四。

同上《书馆》【南仙吕·鹊桥仙】"金莲宝炬照回廊""回廊" 二字皆为阳平声,其腔格分别作:回:上工;廊:尺工。

《红梨记·访素》【南正宫普天乐】"撩云拨雨巫山障""撩

云"二字皆为阳平声,其腔格分别作:撩:工五;云:六五。

《铁冠图·别母》【南越调·小桃红】"习耕牧守田园""田园"二字皆为阳平声,其腔格分别作:田:(低)工四;园:合四。

《长生殿·闻铃》【南双调·武陵花】"万里巡行""巡行"二字皆为阳平声,其腔格分别作:回:工五;行:六五。

《南柯记·瑶台》【北南吕·梁州第七】"把盔缨一拍""一拍"二字皆为阴上声,两字的腔格分别作:一:四合;拍:(低)工合。

 6. 两阴去声字或阳去声字连用,一字用实唱的形式高揭, 不用豁腔;一字则用豁腔的形式高揭。

如:《东窗事犯·扫秦》【北中吕·迎仙客】"则待要减罪消释""减罪"二字皆为阳去声,两字的腔格分别作:减:工五六;罪:工¹ 尺工·尺上四。

《白罗衫·看状》【南仙吕·解三醒】"千愁万恨思儿态""万恨"二字皆为阳去声,两字的腔格分别作:万:六五仕;恨:五 / 六。

《琵琶记·坠马》【北正宫·叨叨令】"一似那小秦王三跳 润""跳涧"二字皆为阴去声,两字的腔格分别作:跳:工尺;气: 上一四。

《西游记·借扇》【北正宫·滚绣球】"多管了二十四气""四气"二字皆为阴去声,两字的腔格分别作:四:工六;气:工¹尺四尺。

《紫钗记·折柳》【北仙吕·寄生草】"为谁断送春归去""断送"二字皆为阴去声,两字的腔格分别作:断:尺;送:尺/合四一。

《牡丹亭·寻梦》【南仙吕入双调·豆叶黄】"做意儿周旋" "做意"二字皆为阴去声,两字的腔格分别作:做:六;意:六² 尺·上。

《绣襦记・卖兴》【南越调・山桃红】"教我进退两难""进

退"二字皆为阴去声,两字的腔格分别作:进:五²:退:五六工。

《四声猿·骂曹》【北仙吕·油葫芦】"第一来逼献帝迁都" "献帝"二字皆为阴去声,两字的腔格分别作:献:工^ノ;帝:工尺。

通过对南北曲字声与腔格关系的考察,可见在采用依字定腔的演唱方式的前提下,字声是决定与制约曲调旋律的关键因素,同一曲调即使句式、字数相同,但因字声不同(如前面所例举的《张协状元》【上堂水陆】曲),也会有不同的旋律,这正如明代曲律家沈宠绥所说的:"总是牌名,此套唱法,不施彼套;总是前腔,首曲腔规,非同后曲。"①因此,无论是剧作家填词作曲,还是演唱者度曲表演,遵守曲律的关键就是字声,"但正目前字声",②也就是通常所说的"字正腔圆"。

① 明沈笼绥《度曲须知·弦索存亡》、《中国古典戏曲论著集成》第五册,第241页。

② 同土。

南北曲同调异体考论

作为联曲体戏曲所采用的曲调,每支曲调都有特定的平仄、句式、韵位、板位等格律。但由于字声平仄搭配的不同,句式的改变与字数的增减,以及韵位与板位的挪移等都会对曲调的腔格造成影响,因此,无论是南曲还是北曲,同一曲调既有其相对的稳定性,又具有变异性。如清代戏曲音律家钮少雅指出:"按九宫十三调之词章,其变异增损,何调无之?"①也正因为此,在前人所编撰的曲谱中,在同一曲调名下,除正格外,都列有所谓"又一体"的不同变格,即同调异体。但前人在曲谱中,只是罗列不同的变体,没有对同调异体的内在规律及其产生原因加以深究,正如明代汤显祖批评沈璟所编的《南九宫十三调曲谱》那样:"不云未知出何调、犯何调,则云'又一体'、'又一体'。"②因此,以下即对南北曲同调异体及其产生的原因作一梳理与考述。

一、字声的变异与同调异体的产生

同调异体的产生,是由于曲调腔格的变异造成的,而字声

① 清徐于室、钮少雅《南曲九宫正始》第五册【南吕·红衲袄】曲下注,第 20 页,戏曲文献流通会 1936 年影印。

② 明汤显祖《答孙俟居》,《汤显祖诗文集》,第1299页。

是构成曲调胶格的重要因素,因此,一般说来,随着字声的变 异,曲调的胶格也随之发生变异,从而产生同调异体。但字声 对曲调腔格所产生的影响,因演唱形式的不同而异。在依腔传 字的情况下,字声的变异不会对曲调的腔格产生影响。如早期 南戏的曲调取自于民间歌谣,明徐渭《南词叙录》载:"永嘉杂剧 兴,则又即村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农 市女顺口可歌而已,谚所谓'随心令'者,即其技欤?""其曲,则 宋人词益以里巷歌谣。"民间歌谣是采用依腔传字的方式歌唱 的,每一首歌曲,都有其固定的旋律。在传唱过程中,可以用固 定的旋律来套唱不同的文字,即腔定而字声不定。由于南戏采 用了民间歌谣为曲调,故它也承袭了民间歌谣这种依腔传字的 演唱方式,而其曲调也具有了民间歌谣这种定腔不定字声的特 征,演唱时是以固定的旋律来套唱不同的文字,只要曲文的字 数能为曲调的旋律所容纳,故同一支曲调的曲文字声虽有不 同,但句式与字数很少有出入,而由于曲调的腔格不是按曲文 的字声来确定的,故字声的变动,不会引起原曲腔格的变异。 如《张协状元》第四十出四支【上堂水陆】曲,虽然每曲的句数及 每句的字数相同,但字声不同,如其中的第一曲与第四曲。

【上堂水陆】衣锦归故乡,我们得意。倚门望我归,双亲欢喜。

去上平去平 上上入去 平平去上平 平平平上各人为我快行。领台旨。目即便离城。 入平去上去平 上平上 去入去平平 不觉过一里又一里。

入入去入上去入上

【前腔】江陵在眼前,五鸡山至。如投着地脉,不辞迢递。

平平去上平 平平平去 平平入去去 入平上平 快行时我赏你。领台旨。回马不用鞭。 去平平上上上 上平上 平平入去去

不觉过一里又一里。 入入去入上去入上

虽然两曲皆为八句,而且相应各句的字数相同,但相应各字的字声搭配差异很大,而由于是采用依腔传字的形式演唱的,故并不会引起曲调腔格的变异而产生同调异体。

然而在依字定腔的情况下,字声是影响曲调腔格的重要因素,曲调的腔格是建立在曲文字声的基础上,按照字声来创立腔格,确定口法。如明代嘉靖年间经魏良辅改革后的新昆山腔便是采用了依字定腔的演唱形式,如魏良辅在《南词引正》中论述了曲文字声与曲调腔格的关系,指出:"五音以四声为主,则五音废矣。平上去人,逐一考究,务得中正,如或苟且舛误,声调自乖,虽具绕梁,终不足取。"所谓"五音以四声为主",也就是说曲调的宫、商、角、徵、羽等乐律由字的平、上、去、人四声来决定。在依字定腔的情况下,曲文字声的调值即四声阴阳,各有相应的腔格,如上声有呼腔、嘘腔,去声有豁腔,人声有断腔等。四声的不同搭配,可以产生不同的腔格。因此,若改变一曲的字声搭配,也必然会引起该曲调腔格的变异,从而产生同调异体,虽为同一曲调,但腔格有异,"总是牌名,此套唱法,不施彼套;总是前腔,首曲腔规,非同后曲"①。

如南【南吕·懒画眉】曲,首句七字,前四字字声的搭配有古体与近体之分,古体仄起,近体平起。如《新定九宫大成南词宫谱》在【懒画眉】曲下注云:"【懒画眉】其体有二,起句首四字,有用仄仄平平者,系古体;有用平平仄仄者,系近体。"如《琵琶记·赏荷》出的【懒画眉】曲便是古体,而《玉簪记·琴挑》出的【懒画眉】曲便是近体,现将两者的字声与腔格比较如下:

① 明沈宠绥《度曲须知》、《中国古典戏曲论著集成》第五册,第241页。

	《琵琶ì	己・赏荷》	《玉簪记・琴挑》				
曲字	字声	腔格(工尺)	曲字	字声	腔格(工尺)		
强	阴上	上四	月	阳人作平	(低)工		
对	阴去	尺工上	明	阳平	(低)工		
南	阳平	(低)工合	云	阳平	(低)工合		
薫	阴平	四合(低)工	淡	阳去	合四上四四合(低)工		
奏	阴去	工尺尺上	露	阳去	上尺工尺上		
虞	阳平	四上尺上四四合	华	阳平	四上尺上四四合		
弦	阳平	合四尺上尺上四	浓	阳平	合四尺上尺上四		

《琵琶记·赏荷》的第一字"强"为阴上声字,其腔格作"上 四"二音,一出口后,便向下落一音,略作停顿,通常谓之"顿 腔"、"嚯腔";《玉簪记·琴挑》第一字"月"为阳入声作阳平声, 阳平声的腔格一般是出口后即上扬,由低转高,但在板促腔短 处,多配以单音,故此处只配以一"(低)工"音。《琵琶记•赏 荷》的第二字"对"为阴夫声,阴夫声的腔格是出口即高扬,再 由高而下,故配以"尺工上"三音;而《玉簪记·琴挑》第二字 "明"也为阳平声,故其腔格同首字。《琵琶记·常荷》的第三 字"南"字为阳平声,由于此处腔格较缓,故配以"(低)工合"二 音,出口后即上扬,由低转高;而《玉簪记·琴挑》第三字"云" 字也为阳平声,此处腔格较缓,故其腔格也用"(低)工合"二 音。《琵琶记·赏荷》的第四字"薰"字为阴平声,阴平声本应 平出直唱,调值不变。但此处用了"四合(低)工"三音,其腔格 似阳平声腔格,出口后便上扬,由低转高,如明沈宠绥《度曲须 知·四声批篆》云:"阴平字面,必须直唱,若字端低出而转声 唱高,便肖阳平字面。"而《玉簪记•琴挑》第四字"淡"字为阳 去声,配以"合四上四四合(低)工"等音,去声字的腔格呈现出 "人"即先上升后下降的进行形式,故以低音"合"起,再上升 两音(四上),然后再下降,使得"淡"字的腔格呈现出低一高——低的进行形式。《琵琶记·赏荷》的第五字"奏"为阴去声,故其腔格走向也与第二字"对"字相同,作"工尺尺上",出口即高扬,再由高而下;而《玉簪记·琴挑》第五字"露"字为阳去声,其腔格作"上尺工尺上",这一腔格就是通常所说的"豁腔",第一音(上)出口后即上扬一音(尺),这上扬的音即豁音,又名豁头,豁音部分不能实唱,只是从前音轻轻向上滑行,然后落到下一音(尺上)。两剧的第六、七字皆为阳平声,故两者的腔格相同。由此可见,【懒画眉】古体和近体在字声上的不同,造成了两者在腔格上的不同。

而且,即使同为【懒画眉】古体或【懒画眉】近体,也由于阴阳的不同,其腔格也有异,如吴梅先生在《顾曲廛谈·度曲》中对《西楼记·楼会》中的两支【懒画眉】首句的字声与腔格作了比较,指出:

《楼会》中【懒画眉】第一支云:"慢整衣冠步平康。"第二支云:"梦影梨云正茫茫。"起首两句都是"仄仄平平仄平平"也,而二句工尺则不同,何也?盖制谱之道如是也。"慢整"与"梦影"四字,第一字皆阳去声,第二字皆阴上声,故"慢整"二字之工尺用"四上合工","梦影"二字之上亦用"四上合工";"衣冠"二字皆属阳平声,声既不同,工尺自异。故"衣冠"二字上用"四四合(低)工",而"梨云"二字之上则用"工四合四合工"(俗谱作工四合四,合工,误,宜从《纳书楹》)。不如是则字音不准也。"步平康"三字与"正茫茫"三字,一为阳去、阳平、阴平,一为阴去、阳平、阳平,又是不同,故"步平康"用"上下尺上四,上尺上四,合合四"。

又如北曲中的【双调·新水令】曲,在《单刀会·刀会》、《义侠记·打虎》、《桃花扇·寄扇》三出戏中,【新水令】曲首句的句式虽然相同,但由于字声各不相同,故各曲的腔格也有较大的差异,如:

《单刀会・刀会》			《义侠记・打虎》			《桃花扇・寄扇》		
曲字	字声	腔格 (工尺)	曲字	字声	腔格 (工尺)	曲字	字声	腔格 (工尺)
大	阳去	工尺 上尺上	老	阳上	工六	冻	阴去	五六
江	阴平	エ	天	阴平	五	云	阳平	五
东	阴平		何	阳平	仩	残	阳平	仩伬
去	阴去	化乙五	苦	阴上	() I	雪	阴人 作上	仕乙五
浪	阳去	五六	困	阴去	五六	阻	阴上	工六
千	阴平	五六工尺	英	阴平	五六工尺	长	阳平	五六五六
叠	阳人作平	工	雄	阳平	工	桥	阳平	I

由上可见,曲文字声不同,其相应的工尺必然有异。正因为此,在前人所编的曲谱中,都将字声不同的同一曲调,列为"又一体"。如《钦定曲谱》卷五南【仙吕慢词·桂枝香】所列的正格(张宗瑞"梧桐雨细"词)第二、三、七句的字声作:去人人平平、去平平去、人平平人平平去。"又一体"(《一夜闹》传奇"停杯注目"曲)作:去平平去平、平去平平、去平平去上平平。编者在曲下注云:"虽同前曲上半,而第二、第三、第七句平仄不同。"又在卷十南【越调过曲·忆多娇】下也分别列有两格,其中《荆钗记》"子嗣悭"格第三、四句作:

何忍将奴离膝前,莫惹闲非来挂牵。 平上平平去入平 入上平平平去平 《琵琶记》"魂渺漠"格第三、四句作:

程途万里怀夜壑,此去孤坟公看着。 平平去上平去平 上去平平平平入

编者认为、《琵琶记》"魂渺漠"格的"第三句平平仄仄平仄平,第四句'看'字平声,'着'字仄声,俱与前曲不同"。^① 故将《琵琶记》"魂渺漠"曲列为"又一体"。

又如北曲【越调·金蕉叶】,虽然每曲皆为四句,但因平仄不同,有十六格之多,如清徐庆卿《北词谱·臆论》"论字句声韵"云:

声之平仄,类不可拘。如【越调·金蕉叶】一章,虽止四句,其每句煞处,平平仄仄交换互易,凡十有 六格:王实甫《西厢记》第五折:平平平平,周仲彬"释 卷桃灯"套:上上上上,《西厢记》第一折:平平平上,高文秀《双献功》剧:上上上平,《群珠》"密密飘飘"套:平平上平,王伯成"半世飘蓬"套:上上平上,王子一载《正音谱》套:平平上上,《西厢记》第三折:上上平平,睢景臣《屈原投江》剧:平上上上,《乐府群珠》"香篆帘栊"套:上平平平,《群珠》"喜新正"套:平上平平,王舜耕"画阁初开"套:上平上上,陈大声"绣户重关"套:平上平上,周德清"四角盘中"套:上平上平,……:平上上平,鲍吉甫《史鱼尸谏》剧:上平平上,其变如此。

由于采用依字定腔的演唱形式后,同一曲调因字声的不

① 清王奕清等《钦定曲谱》卷十注,第42页。

同,会产生不同的腔格,从某种意义上来说,同一曲调没有相同的腔格,也没有统一的格律了,如《南曲九宫正始》册四云: "凡【念佛子】每曲各自不同,非可前曲律后曲,此传律彼传者也。"如果要同一曲调具有同样的腔格,那就必须按同样的句式、平仄搭配来填词,即每首曲调都遵守相同的格律,这样才有可能产生相同的腔格。如吴梅先生在《顾曲麈谈》中指出: "若必欲用旧工尺,除非填词时按旧词之阴阳而——确遵之,庶几无扭捏之病。顾填词者如幽桎梏,一步不可自由,则未免太苦矣。与其词去就谱,何如谱去就词之为愈也。"但也有些曲律家认为这是失去了作曲的规范,如明沈宠绥《度曲须知》云:

慨自南调繁兴(指经魏良辅改革后的昆山腔流行),以清讴废弹拨,不异匠氏之弃准绳。况词人率意挥毫,曲文非尽合矩,唱家又不按谱相稽,反就平仄例填之曲。……同此弦索,昔弹之确有成式,今则依声附和而为曲子之奴。总是牌名,此套唱法,不施彼套;总是前腔,首曲腔规,非同后曲。以变化为新奇,以合掌为卑拙;符者不及二三,异者十常八九。即使以今式今,且毫无把捉,欲一一古律绳之,不径庭者!

因此,他虽对魏良辅改革昆山腔大加赞赏,谓昆山腔经魏良辅改造后,"尽洗乖声,别开堂奥。调用水磨,拍捱冷板。声则平、上、去、人之婉协,字则头、腹、尾音之毕匀。功深镕琢,气无烟火。启口轻圆,收音纯细。……要皆别有唱法,绝非戏场声口",但他又批评魏良辅的改革是破坏了传统的曲律,指出:"良辅者流,固时调功魁,亦叛古之戎首矣。"①

① 明沈宠绥《度曲须知》、《中国古典戏曲论著集成》第五册、第241页。

二、句式的变异与同调异体的产生

在影响曲调腔格的诸因素中,句式是最主要的因素。南北 曲是长短句体,一曲的腔格,首先体现在句式即句数、每句的字 数、字节的排列及韵位上,尤其是在采用依腔传字的情况下,腔 格是靠句式来固定的,即使曲文的字声搭配不合律,句式相合, 也不会改变曲调的腔格,故仍可唱。如清徐大椿《乐府传声》 云:"牌调之别,全在字句及限韵。某调当几句,某句几字,及当 韵不当韵,调之分别,全在于此。"钮少雅也指出:"大凡章句几 何,句字几何,长短多寡,原有定额,岂容出人? 自作者信心信 口,而字句厄矣。自优人冥趋冥行,而字句益厄矣。试就《琵 **晋》一记,夫句何可妄增也?南吕宫【红衲袄】末煞,妄增一句,** 不几为同宫之【青衲袄】乎! 夫句何可妄减也? 南吕调【击梧 桐】末煞,妄减一句,不几为同调之【芙蓉花】乎! 夫字何可妄增 也? 仙吕宫【解三酲】第四句下截妄增一字,不几为南吕宫之 【针线箱】乎! 夫字何可妄减也? 正宫【普天乐】第一句上截妄 减一字,不几为双调之【步步娇】乎!"①因此,纽少雅认为:"凡歌 曲必先正其文句,而又合调依腔,方为正体。"如南戏《拜月亭》 【玉芙蓉】"胸中书富五车"曲之第三、四句句法为五字与四字 句:"镇朝经暮史,寐晚兴夙。"而"今人从常格腔板唱之,致有 '暮史寐晚兴夙'之文义。余尝观《元谱》曰:'体变则板变,板变 而腔亦变矣。'今此曲正此谓也。"②由于曲调的句式与曲调的腔 格有着密切的联系,因此,句式的变异是同调异体产生的重要 原因。

在词调中有"摊破"、"减字"之说,所谓的"摊破"、"减字",也就是在原词调中增加或删减句子或某些句子的字数,如【摊破

① 清钮少雅《南曲九宫正始·凡例》,《南曲九宫正始》卷首。

② 清钮少雅《南曲九宫正始》第二册《正宫过曲·玉芙蓉》《拜月亭》"胸中书富五车"曲下注,第12页。

浣溪纱】,就是在【浣溪纱】上下片的末尾各增加一三字句;又如【减字木兰花】将第一与第五句改为四字。由于增减句子或字数,必然导致词调腔格的变异,因此,经"摊破"或"减字"的词调也称"转调",如【转调踏莎行】、【转调丑奴儿】。《词谱》卷十三云:"转调者,摊破句法,添入衬字,转换宫调,自成新声耳。"在曲调中,也有一些曲调名中注明"摊破"或"添字"等字,所谓"摊破",也就是对原曲调腔格中的某些乐段加以改动,增加或减少字句。如《张协状元》第十六出【添字红赛娘】曲,比正格【红赛娘】曲多四字一句。第十九出【添字尹令】曲,比【尹令】曲多三句。

又如北曲中吕宫有【喜春来】与【摊破喜春来】两曲,清李玉《北词广正谱》在【喜春来】正格下引录了元周德清"月儿初上鹅黄柳"曲,其句格作:7(韵)、7(叶)、7(叶)、3(叶)、5(叶)——全曲共五句、五韵位、十五板;【摊破喜春来】引录元顾君泽"篱边黄菊经霜绽"曲,其句格作:7(韵)、7(叶)、6(不)、6(不)、6(叶)、3(叶)、5(叶)——全曲共七句、五韵位、二十三板。从两曲的句格结构来看,【喜春来】全曲分为两个句段,前三个七字句为一个句段;而【摊破喜春来】则将前一个句段"摊破",即将前一个句段的第三句减去一字,并增加二个六字句,组成一个句段。这样,与【喜春来】相比,增加了一个句段。而由于句字的增减,全曲的韵位与板位都发生了变化,整支曲调的腔格也产生了变异。

曲调的句式包括四个方面的因素:一是每曲之句数,二是每句之字数,三是每句之节读,四是每曲之韵位。

句子是构成曲调的基本单位,一支曲调从文体上来看,是由若干个句段组成的,而一个句段则由若干个分句组成的,如《南曲九宫正始》【中吕引子·驻马听】正格收列的元传奇《柳耆卿》"悄悄朱扉独倚"曲的句格与句段结构:

1. 悄悄朱扉独倚(韵),专等个人来至(借),不敢误佳期

(叶)。

- 2. 到香闺(叶),为甚连期无信息(叶),遂使我令人寻觅(叶)。
 - 3. 这里相会(叶)),依旧如鱼似水(叶)。

全曲共八句、三个句段,前两个句段都是由三个分句组成, 第三句段由两个分句组成。从乐体上来说,一个句段便是一个 特定的乐段。因此,如果增加或减损句子,必然会改变曲调句 段的结构形式,也就是改变曲调的乐段,从而引起曲调腔格的 变异。如【中吕·驻云飞】曲,南戏《拜月亭》"村酿新"曲,全曲 共九句、四个句段、十七个板位:

- 1.4(韵)、7(叶)
- 2.5(叶)、5(叶)
- 3.5(叶)、4(叶)
- 4.4(不)、5(叶)、7(叶)

又如南戏《吕蒙正》"漫忆侯园"曲,虽第六句减一字,变为三字句,但句段不变,仍为四个句段,每一句段的结构也无变异,全曲也仍为十七个板位。而南戏《王祥》"冷地思之"曲,在末尾增加了一七字句,由于增加了句子,故引起了全曲句段的变异,如:

- 1.4(借)、7(韵)
- 2.5(叶)、5(叶)
- 3.5(叶)、3(叶)
- 4.4(叶)、5(叶)
- 5.7(叶)、7(叶)

与前两曲相比,一是第四句段减少一句,二是增加了一个句段。全曲的板位也比前两曲增加了五板,为二十二个板位。

由于句子的增减对曲调的腔格有着重要的影响,故前人在 曲谱中,也将因句子增减作为收列同调异体即"又一体"的一个 重要依据。如明沈自晋《南词新谱》卷八【中吕·渔家傲】曲,正

格收列南戏《拜月亭》"天不念去国愁人最惨凄"曲,全曲共八句、三个句段,其中第三句段由三个分句组成:4(不)、4(叶)、7(叶)。"又一体"收列南戏《李勉》"卑人在馆下多年恩爱深"曲,在第七句前,增加了两句:"与卑人生两个孩儿,看看长成。"由于增加了两句,故句段结构发生了变异,将第三句段分为 4(不)、4(叶)与7(不)、4(叶)、7(叶)两个句段。

再如《南曲九宫正始》册七在【越调过曲·一疋布】曲下收列两格,正格收列南戏《杀狗记》"方才睡"曲,全曲共五句,两个句段:

- 1.3(不)3(韵)、5(叶)
- 2.7(叶)、5(叶)

第二格收列明传奇《跃鲤记》"方才过"曲,将"第三(句)变为八字二句",故增为三个句段:

- 1.3(可不)、3(韵)
- 2.4(不)、4(叶)
- 3.7(叶)、5(叶)

由于增减句子是产生同调异体的重要原因,故有的曲谱不仅将因句子增减而产生的同调异体列为"又一体",而且还将因句子的增减而产生的异体改换曲牌名,加以区别,如《南词新谱》将南戏《拜月亭》"我叫得气全无"曲与《浣纱记》"锦帆开"曲称作【普天乐】,而将散曲"减芳容"曲称作【小普天乐】,两者的区别,就在于后者减损了三句。又如【南吕·绣带儿】与【素带儿】,两者区别,只是后者减损了末二句。"自《玉簪》'词媾'折脱去末二句,各谱名为【绣带儿】,于是以七句者为【素带儿】,以九句者为【绣带儿】"①。

曲调句子的增减,并非是随心所欲,毫无章法,其增减也是 有规律可循的,如《乐府传声·字句不拘之调亦有一定格

① 《南北词简谱》卷七【绣带儿】曲下注,台湾学海出版社 1997 年版。

北曲中,有不拘句字多少,可以增损之格,如黄钟 之【黄钟尾】,仙吕之【混江龙】,南吕之【草池春】之类。 世之作此调者,遂随笔写去,绝无格式,真乃笑谈。要 知果为随意长短,何以仍谓之【黄钟尾】,而不名之为 【混江龙】?又不谓之【草池春】?且何以【黄钟尾】不 可入仙吕,【混江龙】不可入南吕耶?此真不思之甚。 而订谱者,亦仅以不拘字概之,全无格式,令后人易误 也。盖不拘字句者,谓此一调字句不妨多寨,原谓在 此一调中增减,并不谓可增减在他调也。然则一调, 自有一调章法句法及音节,森然不可移易,不过谓同 此句法,而此句不妨多增,同此音节,而此音不妨叠唱 耳。然亦只中间发挥之处,因上文文势趋下,才高思 涌,一泻难收,依调循声,铺叙满意,既不逾格,亦不失 调。至若起调之一二句,及收调之一二句,则阴阳平 仄,一字不可移易增减,如此,则听者方能确然审其为 何调,否则竟为无调之曲,荒谬极矣!

曲调句子的增减形式,大致有四种形式:一是破句,即将原曲中的一句摊破,分成两句或三句,从而引起句段结构的变异。如【越调·忆多娇】曲,《南曲九宫正始》册七收列三格,正格收列南戏《荆钗记》"开镜奁"曲,全曲共六句,三个句段:

- 1.3(韵)、3(韵)
- 2.7(叶)、7(叶)
- 3.4(叶)、4(叶)

第三格收列明散套"荡起商飚""花又好"曲,将"第三、四句亦变为八字二句",故增为四个句段:

1.3(韵)、3(韵)

- 2.4(叶)、4(叶)
- 3.4(可不)、4(叶)
- 4.4(不)、4(叶)

又如【黄钟·三段子】曲末句正格为七字,变格将此句摊破,分成两四字句,如《南曲九宫正始》册一所收列的正格南戏《蔡伯喈》"这怀怎剖"曲与第二格南戏《王十朋》"事当自尽"曲的句格:

正格:4、7、4、7、7、7、7、7

变格:4、7、4、7、7、7、7、4、4

编者在正格《蔡伯喈》"这怀怎剖"曲下注云:"此系常格。" 又在第二格《王十朋》"事当自尽"曲下注云:"末句变八字二句。""据此末句句法,信知今时本《琵琶记》之'改换门闾,偏不是好'亦可也。"

又如北曲【仙昌·油葫芦】正格全曲九句:7、3、7、7、7、3、3、7、5。而元王实甫《西厢记》杂剧第一本第一折"九曲风涛何处显"曲,将第三句七字句破作三个三字句:"这河带齐梁,分秦晋,隘幽燕。"又将第四、五两七字句破为四个五字句:"雪浪拍长空,天际秋云卷;竹索揽浮桥,水上苍龙偃。"如【双调·沉醉东风】曲正格本七句:7、7、3、3、7、7、7。《西厢记》第一本第四折"惟愿存在的人间寿高"曲将第六七字句破为三句:"则愿得红娘休劣,夫人休焦,犬儿休恶。"

二是并句,即将原曲中的两句合并作一句,由于合并句子, 也就导致曲调句段的改变,从而产生同调异体。如《南曲九宫 正始》册三【仙吕·腊梅花】曲收列两格,正格收列南戏《拜月 亭》"孟津驿舍"曲,全曲共六句、三个句段,其句段结构如下:

- 1.4(不)、4(韵)
- 2.7(叶)、5(叶)
- 3.4(叶)、7(叶)

第二格收列南戏《蔡伯喈》"我孩儿出去在今日中"曲,将首

二句并为七字一句,因此,与正格相比,曲调的句段结构也发生 了变异,变成两个句段:

- 1.7(韵)、7(叶)
- 2.5(叶)、4(不)、7(叶)

又【仙吕·一盆花】曲也收列两格,正格收列南戏《陈巡检》 "此剑分明灵异"曲,全曲共十句、三句段:

- 1.6(韵)、5(不)、4(叶)、7(叶)
- 2.4(不)、4(叶)、4(叶)、4(叶)、
- 3.6(不)、4(叶)

第二格收列明传奇《苏武》"仗你一封达听"曲,将第五、六 句并为七字一句,与正格相比,全曲虽仍为三个句段,但句段结构有异:

- 1.6(韵)、5(不)、4(叶)、7(叶)
- 2.7(叶)、4(叶)、4(叶)
- 3.6(不)、4(叶)

北【越调·鬼三台】正格全曲九句:3(韵)、3(叶)、4(叶)、6(叶)、4(叶)、7(叶)、7(叶)、4(不)、4(叶)。《北词广正谱》在第二格收列元郑光祖《月夜闻筝》杂剧"非今日"曲,将正格的第四、第五六字二句并作五字一句,编者在曲下注云:"第四、第五六字二句并作五字一句者多,王实甫《西厢记》同,十二折亦然。"

三是曲调的首尾句格不变,只在曲调中间的某一部位增减句子。如《南曲九宫正始》册三【仙吕·番鼓儿】曲下收列的两格,正格收列南戏《杀狗记》"委付你"曲,全曲共四个句段:第一句段由四个分句组成:3(韵)、3(叶)、5(借)、7(叶)。第二格收列南戏《拜月亭》"恁诸军"曲,"减去第四七字一句",由于比正格减去一句,因此,引起了该曲第一句段结构的变异:3(韵)、3(叶)、5(叶)。又如北【越调·绵搭絮】曲,"此章句不拘,可以增损。"而所增加的句子,多在第五、六两七字句的前后。如《北词广正谱》所列的【越调·绵搭絮】第四格元乔吉《两世姻缘》杂剧

"周公礼法"曲"增四字四句在七字句前"^①。又第五格王伯成《天宝遗事》"落花满地"曲"增三字五句在七字二句中,又以三字一句增在第二七字句后"^②。这一类增减,多见于北曲曲调,如常见的有:

【仙吕·端正好】正格全曲五句:3(韵)、3(叶)、7(叶)、7(叶)、7(叶)、5(叶)、5(叶),在第四句下可增句,所增一般为三字句,多寡不拘,必为偶句。如元孔文卿《东窗事犯》杂剧楔子"多敢是圣明君犒赏特宣赐"曲与无名氏《桃花女》杂剧楔子"我说与你心自知"曲皆增十句,无名氏《罗李郎》杂剧楔子"你则放心怀应举求官去"曲则增十二句。

【仙昌·混江龙】正格全曲九句:4(不)、7(韵)、4(不)、4(叶)、7(不)、7(叶)、3(不)、4(不)、4(叶),第六句下可增句,所增多为三字或四字句,多寡不拘,但须为偶句。如元无名氏《锁魔镜》杂剧第一折"则为这玉皇选用"曲增四字句二十句,元郑光祖《周公摄政》杂剧第一折"太公修公刘德行"曲增四字句二十四句、三字句四句。

【仙吕·青歌儿】正格全曲五句:6(韵)、6(叶)、7(叶)、7(叶) 3(叶),第三句后可增句,所增多为四字或六字句,多寡、奇偶不限,如元乔吉《扬州梦》杂剧第一折"休央及偷香偷香韩寿"曲增六字四句、四字十句。

【黄钟尾】正格全曲九句:7(韵)、4(不)、3(叶)、7(叶)、4(不)、4(叶)、7(叶)、6(叶)、7(叶),"增在第四句下,或三字、四字句不同"③。如《北词广正谱》【黄钟尾】第二格引录的"锦帏绣幕冷清清"曲,增三四字句。

【正宮・笑和尚】正格全曲六句:5(韵)、5(叶)、5(叶)、3

① 清李玉《北词广正谱》【绵搭絮】第四格乔吉《两世姻缘》"周公礼法"曲下注,利集越调第10页,清康熙间青莲书屋刻本。

② 清李玉《北词广正谱》第五格王伯成《天宝遗事》"落花满地"曲下注,第11页。

③ 清李玉《北词广正谱》【黄钟尾】第二格注,元集黄钟宫第24页。

(叶)、3(叶)、5(叶),第五句下可增句,所增多为三字句,如《北词 广正谱》【笑和尚】第三格下引录《杀狗劝夫》杂剧"諕得我悠悠 的魂魄飞"曲,在第五句下,增"瞒天地,眛神祗,打兄弟,骂兄 弟"四三字句(《元曲选》本后二句作念白)。

【南吕·斗虾蟆】正格全曲十句:3(韵)、3(叶)、4(叶)、2(叶)、7(叶)、3(不)、3(叶)、2(叶)、4(不)、4(叶),第三句下可增句,所增皆为四字或六字句,且须偶句。如元关汉卿《窦娥冤》杂剧第二折"空悲戚"曲增六字句二十二句、四字句二句;《蝴蝶梦》杂剧第二折"静巉巉无人救"曲增六字句十六句、四字句四句。

【南吕·哭皇天】正格全曲八句:5((韵)、5(叶)、5(不)、5(叶)、7(叶)、7(叶)、4(不)、4(叶),第五旬前后可增句,所增多为四字句,如元刊本宫大用《范张鸡黍》杂剧"他既是肯相探多承谢"曲在第五句前后各增四字四句,元无名氏《蓝采和》杂剧第二折"號得我半晌家如痴挣"曲在第五句后增四字四句。

【双调·川拨棹】正格全曲六句:3(韵)、5(叶)、4(叶)、4(叶)、4(叶)、7(叶)、5(叶),第四句下可增句,所增多为四字,多寡不拘。如《北词广正谱》【川拨棹】正格元金志甫《追韩信》杂剧"半夜里恰回还"曲下注云:"'烟水'二句(即第三、四句:'烟水潺潺,环珮珊珊'),蒲察善长'楼头画鼓'套三句,张云庄'急流勇退'套四句,马致远《汉宫秋》剧八句。"

【双调·拨不断】正格全曲六句:3(韵)、3(叶)、7(叶)、7(叶)、7(叶)、7(叶)、4(叶),第五句下可增句,所增多为四字句,如元王伯成《天宝遗事》"一纸皇宣"套增四字二句,白朴《梧桐雨》杂剧第三折"语喧哗"曲、杨景贤《刘行首》杂剧第四折"洞云迷"曲皆增四字四句。

在因增句引起的同调异体中,有的是在同一曲调中,插入别的曲调的曲句,而由于所插入的曲句来自不同的曲调,故产生了同调异体现象。如北曲中的"九转"【货郎儿】,便是在【货郎儿】中插入了不同的曲句,从而造成了同一曲调的不同腔

格,如:

【一转货郎儿】7、7、7、3、3、7

【二转货郎儿】【货郎儿】7、7、7、【卖花声】7、7、4、【货郎儿】7

【三转货郎儿】【货郎儿】7、7、7、3、3【斗鹌鹑】7、4、4、4、【货郎儿】7

【四转货郎儿】【货郎儿】7、7、7、【山坡羊】4、4、7、3、3、7、7、3、 【货郎儿】7

【五转货郎儿】【货郎儿】7、7、7、【迎仙客】6、7、3、3、4、5、【红绣鞋】6、6、7、3、3、【货郎儿】7

【六转货郎儿】【货郎儿】7、7、7、【四边静】7、4、4、4、【普天乐】 3、3、4、4、【货郎儿】7

【七转货郎儿】【货郎儿】7、7、7、【小梁州】7、4、6、3、5、【货郎儿】7

【八转货郎儿】【货郎儿】7、7、【尧民歌】7、2、2、5、5、【叨叨令】 5、5、【倘秀才】4、【尧民歌】7、2、2、5、5、【叨叨令】5、5、【货郎儿】7

【九转货郎儿】【货郎儿】7、7、7、【脱布衫】7、7、7、【醉太平】 4、4、7、4、7、7、7、【货郎儿】7

各曲的头与尾皆保持着【货郎儿】的句式,但在中间,由于各曲所插入的曲调句格的不同,这就使得各曲的腔格产生了差异。

四是在末尾增减句子,如《南曲九宫正始》册五收列的【南吕·贺新郎衮】正格全曲为七句,而变格在末尾处可增减句子。如第二格收列的明传奇《苏武》"这厮每辄敢胆大"曲,全曲共十句,"末句外有增三句"^①;第三格所收列的南戏《刘智远》"上告公公见怜"曲,全曲共四句,"又减去末三句"^②。

在《〈北词广正谱〉所收列的变格中,也多有这类末尾可增

① 《南曲九宮正始》第五册【南昌过曲·贺新郎衮】明传奇《苏武》"这厮每辄敢胆大"曲下注,第14页。

② 《南曲九宫正始》第三格元传奇《刘智远》"上告公公见怜"曲下注,第14页。

减句子的曲调,如北曲【仙吕·后庭花】曲正格全曲七句:5、5、5、5、5、3、4、5,末句后也可增句,所增皆为六字句,如元无名氏《云窗梦》杂剧第一折"江淮茶数船"曲,末增一句。元王实甫《芙蓉亭》杂剧第一折"保亲论孟白"曲,末增三句。王实甫《西厢记》"拂花笺打稿儿"曲,末增四句。另元郑廷玉《后庭花》杂剧第一折"俺浑家心意真"曲末增十四句。

又如【中吕·鲍老儿】正格全曲十句:7、5、7、5、4、4、4、4、4、4、4、4、4。末三句可减损,如关汉卿《单刀会》杂剧第三折"俺也曾挝鼓三咚斩蔡阳"曲与岳伯川《铁拐李》杂剧第四折"你正是拾的孩儿落的摔"曲皆减损末三四字句。

除了以上这四类外,还有一类是因连用的两曲间的句子上挪下移而造成句子的增减。在一些被组合在一起的两支曲调之间,前一曲之木尾几句用作下一曲开头的增句,或下一曲之开头几句用作前一曲末尾之增句。这一类变格本是误用,但随着这类现象的增多,便逐渐被戏曲家们所认同,成为一种变格。在这类同调异体现象中,也有两种情形:一种是同一曲调在连用时,因上挪下移而造成句子的增减,如南曲中的【正宫・双鸂鶒】,常连用两曲,由于前一曲末尾三句句格与次曲首三句的句格相同,故两者常上挪下移,这样就造成了曲调句段的改变与腔格的变异。《南曲九宫正始》册二在该曲下注云:"此调之难查者,专以章末三句与次章首三句相同,可以移上移下。《王仙客》截上属下,而《蔡伯喈》效之,则次调似多一头。《王魁》并下粘上,而《寻亲记》前者仿之,则首调似多一尾。不知统合之,总无异也。"

另一种是不同曲调联用时的上挪下移而造成句子的增减,如北曲黄钟宫中的【醉花阴】与【喜迁莺】、【刮地风】与【四门子】 及南吕宫中的【乌夜啼】与【玄鹤鸣】等曲,由于这些曲调常被组 合在一起,故在两曲的连接处的句格多有上挪下移。如《北词 广正谱》在【南吕·乌夜啼】曲第三格下引录元无名氏《鸳鸯冢》

杂剧"你和他单丝不线"曲,曲下注云:"首二句移在【玄鹤鸣】作 尾者类多。按此二章首尾与黄钟【醉花阴】、【喜迁莺】多有那 移。【喜迁莺】起句诗余三字二句、四字一句不等,故增句可在 【醉花阴】作尾,三字一句亦可在【喜迁莺】作头,必三字二句。 【乌夜啼】诗余恰好如此曲三句起,故四字二句止应在【乌夜啼】 在(作)头,不应在【玄鹤鸣】作尾,如四字二句亦可。"《九宫大 成》在【醉花阴】曲下也注云:"【醉花阴】古格止五句,即首阕、次 阕是也。第三阕、四阕增末三句,共八句,此系近体。末三句, 即下曲【喜迁莺】古格之首三句。盖因【喜迁莺】紧接【醉花阴】, 故有误连下文作一阕,讹传既久,即元人亦以八句者为正格。" 从现存的文献来看,早期北曲虽连用,但两曲句格不混,到了元 代后期及明代,两曲相连处的句格上挪下移便成为一种变格, 为曲家们普遍使用。如元刊本《魔罗盒》【刮地风】、【四门子】两 曲的句格,无上挪下移之混,而《元曲选》本则将下曲【四门子】 首二句上挪至【刮地风】末。又如元刊本《气英布》、《魔罗盒》 【醉花阴】、【喜迁莺】皆为古体,两曲句格不混,而《元曲选》本两 曲的句格便上挪下移,变为近体。

在曲调的句式中,每一曲句的字数也是重要因素,曲调的句子是由单个的字构成的,增加或减损字数,便会导致曲句字节的增减和板位的移动,故每一曲句的字数的增减,也会引起曲调腔格的变异。如钮少雅指出:"一字增减,关系一格。"①"可见一字加减,系一调是非也。"②如南曲【中吕·泣颜回】,南戏《韩寿》"庭角起商飚"曲末二句作:"想天孙一度经年,叹光阴易催人老。"全曲共二十六板。南戏《陈叔文》"船已等多时"曲末二句皆减作六字,作:"静心细听琵琶,呜咽妙音声美。"全曲的板位也减少了两板,为二十四板。因此,在前人所编撰的曲谱

① 《南曲九宫正始·臆论》"论增减"。《南曲九宫正始》卷首。

② 《南曲九宫正始》第六册【商调过曲·黄莺儿】曲下注,第 20 页。

中,也将每句字数的增减作为分别正格与"又一体"即同调异体的重要依据。如《南曲九宫正始》【商调·凤凰阁】,正格引录南戏《蔡伯喈》"寻鸿觅雁"曲,第三句作"漫劳回首望家山",为七字句;第二格则引录南戏《吕蒙正》"千愁万恨"一曲,第三句作"情欲诉又还羞",为六字句,比正格减少一字。又如【正宫·红衫儿】曲也有不同的格式,如吴梅先生指出:"此调参差不一,颇难订正,即此《琵琶》二曲,亦前后不相合,实在第三句有五字、六字之别而已。余寻绎累日,因得尽通症结,爰取各谱所列诸曲,汇订如下,学者可无憾矣。"①

增字的形式及其对曲调腔格的影响,在南曲与北曲中是不 同的,在南曲中,所增加的字有衬字与实字之分,所谓衬字,即 所加的字不占原曲的板位,只是占用前一曲字的尾腔,如《牡丹 亭・游园》【步步娇】"袅晴丝吹来闲庭院"曲末句"我步香闺怎 便把全身现"中的"我"字与"把"字为衬字,"我"字占用了前句 末一字"偏"字的尾腔(六工),"把"字则占用了前一字"便"字的 尾腔(四),两字皆不占板位。由于衬字不占板位,因此,增加衬 字不会导致原曲腔格的变异,也由于衬字不占板位,故不能多 加,向有"衬不过三"之说,即所加的衬字,至多不能超过三个。 又由于衬字只是占用前一曲字的尾腔,故衬字多加在句前。所 谓实字,就是在所增加的字上增加板位,故实字的增加必然会 导致原曲腔格的变异,如【仙吕入双调•步步娇】首句正格应为 七字,而《占花魁·受吐》出首句增加了"尘不到顿觉"五个字, 全句作:"寂静兰房尘不到顿觉风光别。"由于在"顿"字上点有 一赠板,故这五个字便不是衬字,而是实字,句式也就由原来的 七字句,变作五、七字两句。因此,《九宫大成》将此曲列为"又 一体"。又如《南词新谱》卷一【仙吕·胜葫芦】曲,正格收列《琵 琶记》"特奉皇恩赐结婚"曲,第三句为七字句:"如是仙郎肯谐

① 《南北词简谱》卷七【红衫儿】曲下注云,第14页。

缱绻。"全句共三板,"仙"、"谐"、"绻"字上各一板;"又一体"收列 沈璟《鸳衾记》传奇"昨日衔恩下玉除"曲,第三句增为九字句: "却念西台为访停骢处。"比正格增加了两字,而增加的两字上 也增加了板位,全句四板,"西"、"为"、"停"、"处"字上各占一板, 因此,这两字便是实字,不是衬字,这样,与正格相比,此曲的句 法发生了变异,如《南词新谱》在曲下注云:"第三句中间多二 字,句法不同,如先生《埋剑记》第三句亦云:'吾以愧夫末世浇 漓其。'每用九字句法。"故这"九字句法"被列为"又一体"。

北曲则有"死腔活板"之说,即板可移动,可在衬字上增加板位,故所增加的衬字字数多寡及位置不限,从而也因所增加的衬字的多寡及位置的不同,造成了同一曲调的不同腔格,即"又一体"。如昆曲所唱的罗贯中《风云会·访谱》【一煞】曲首二句,按句格应为两七字句,而原文分别加了十个衬字,演唱本则在衬字上也增加了板位,原本中"正(整)衣冠,尊相貌"、"卿莫负,勒金石,铭钟鼎"等皆为衬字,在演唱本中,这些字上也点了板。

在曲调的增字中,有的是增加叠字,有些曲调,尤其是北曲,因表现特定的情绪,可增加叠字,而这些叠字的增加,也会影响原曲的腔格,如《北词广正谱》《古水仙子》曲下注云:"此章或叠三字于每句之上,如'呀呀呀'之类,或更加一字,如'忒楞楞腾'之类。初疑止此调为然,已见郑德辉《倩女离魂》剧,并施于【出队子】后三句上,乃知随意可加,未当专坭一调也。此格亦见于正宫《笑和尚》。"如《北词广正谱》《大石调·净瓶儿》正格引录元马致远套数"莫效临歧柳"曲,末句作"莫教恩爱等闲休",后又分别引录四格:

- 1. 元朱庭玉"紫塞冒风沙"散套:"粉笺墨点色色翻鸦。"叠二"色"字,下"色"字作衬字。
- 2. 无名氏"楼阁倚晴空"散套:"春宵月夜夜夜墙东。"叠三"夜"字,第二"夜"字作衬字。

- 3. 元花李郎《黄粱梦》杂剧:"跨苍龙曾把把把玉皇朝。"叠 三"把"字,后二"把"字作衬字。
- 4. 元郑光祖《㑇梅香》杂剧:"夜深休睡等等等到明朝。"叠 三"等"字,皆作衬字。

以上这四格,皆是因所增加的叠字不同,而加以分列的。

在曲调的句式中,节读也是重要的因素。句子节读的改 变,也会引起曲调腔格的变异,而成为"又一体"。所谓节读,也 就是曲调句子的构成形式,而句子的构成形式,与曲调乐体盲 接相关,节读与曲调的句法结构密切相关。在依字定腔的演唱 情况下,不同的句法有不同的板式,曲调的板式是依据字节即 节读来安排的。南北曲为长短句体,每一曲句可分为若干字 节,一般有一字、二字、三字等三种类型。字节的不同,板位也 有异。按一般确定板位的原则,凡一字节、二字节的首字、三字 节的首字及末字上皆为板位。因此,句子节读的改变,必然引 起句法的变异,也就导致曲调腔格的变异。如吴梅先生在《曲 学通论》中指出:"一调有一调句法,当视板式为衡。如七字句, 有宜上四下三者,有宜上三下四者,此间分别,都在板式。盖上 四下三句法,如'锦瑟无端五十弦',其板在'无'字、'五'字、'弦' 字上,读之如一句诗。若'五十弦锦瑟年华',则板在'十'字、 '锦'字、'年'字,而于'华'字下用一截板,见得此句已完,故作 者当知句法,句法一误,无从下板矣。"因此,在前人的曲谱中, 即使曲调句数、字数及字声相同,但由于字节不同,也分列为 "又一体"。如《南曲九宫正始》【仙吕·紫苏丸】曲正格收录南 戏《拜月亭》"侯门宴饮来催赴"曲,第二句与末句节读分别作。 "跨青骢/径临/庭宇"、"森森/光彩/生门户"。第二格收录明传 奇《崔君瑞》"九天/降下/征贤诏"曲,其第二句与末句节读分别 作:"驿官/催上/长安道"、"绣帏中/有人/传报"。两曲的区别, 就在于第二句与末句节读的不同。再如【仙吕•木丫叉】曲, 《南曲九宫正始》正格收录南戏《陈巡检》"寂寞朝行暮止"曲,其

第九句节读作:被清景/恼人/情绪。而南戏《朱买臣》"步入寒林数里"曲,第九句虽也作七字,但节读作:一树/孤松/伤情绪。正是由于第九句节读的不同,故此曲被列为第二格。又如《北词广正谱》【般涉调·耍孩儿】正格引录元王伯成"过隙驹"散套,第三句作:"顿然/摘脱/便奔腾。"变格引录《天宝遗事》第三句作:"响珊珊/铁甲/金戈。"与正格节读异,"本上截四字,下截三字"①,变异为上截三字,下截四字。

韵位,也是曲调句式中的一个重要因素。曲调的句式有句与逗之分,这是确定板位的重要依据,如凡韵位处必是板位,必须点板,而曲句的是句还是逗,是以韵位来确定的,若改变曲调的韵位,必然会引起曲调节奏的变化,从而导致曲调腔格的变异。因此,韵位的变异,也是前人曲谱中列为同一曲调的"又一体"的依据之一。如《钦定曲谱》卷六南【正宫·喜迁莺】收列的南戏《拜月亭》与《琵琶记》两格,便是因两者的韵位不同而分列的,如:

两者的差异在第一、第四与第五句上的韵位,第一句《拜月亭》不用韵,而《琵琶记》用韵;第四与第五句《拜月亭》用韵,而《琵琶记》不用韵。又【正宫过曲·福马郎】曲,《琵琶记》"你休说新婚"曲,第二句不用韵,《拜月亭》"那时风寒雨又紧"曲第二句用韵。故《钦定曲谱》卷六也将两者分列,并在《拜月亭》格下注云:"此曲第二句用韵,与前曲不同,点板亦有异处。"

又如《北词广正谱》【大石调·好观音】曲,正格收列元白朴"空外六花翻"套"富贵人家应须惯"曲,全曲五句:7(韵)、7(叶)、7(叶)、3(叶)、5(叶),句句叶韵;第二格收列元朱庭玉"紫塞冒风沙"套"让客新棋一局"曲,全曲也为五句,但"第四三字句不叶";第三格收列元吴仁卿"梁燕语呢喃"套"信步闲庭凭阑槛"

① 《北词广正谱》【般涉调·要孩儿】曲下注,利集般涉调第6页。

曲,全曲也为五句,但"第四三字句不读",编者在第三格下注云:"第一格'颜'字叶,第二格'来'字不叶,第三格'蜓'字不读。" 指出了三曲间的差异在于韵位的不同。

在【越调·秃厮儿】曲下,《北词广正谱》也收列了三格,末 三句的韵位分别作:

李邦基"百岁光阴"套: 甚不解(不), 系离愁(叶), 悠悠(叶)。——首句不用韵

周德清"四角盘中"套:两下里(韵),马来回(叶),堪题(叶)。——三句俱用韵

无名氏"陈抟的姨姨"套:才灭烛(不),早魂魄(不),昏迷(叶)。—— 止末句用韵

以上这三格的区别,也在于末三句韵位的不同。

三、板位的变异与同调异体的产生

板位是曲调的框架,确定曲字在整支曲调中的位置。"曲之高下疾徐,俱从板眼而出。板眼斯定,节奏有程"^①。因此,板位也是影响曲调腔格的重要因素。如《新定九宫大成北词宫谱·凡例》云:"曲之分别宫调,全在腔板。""有字数句法虽同,而腔板迥异,即截然两调。"《螾庐曲谈》第二章《论板式》也云:"板于曲之节奏,关系至重,故制谱者须先定板式。板式既定,然后可注工尺。……不先定板式,则无从定腔格也。"一曲有一曲的板式,《桃花扇·传歌》出苏昆生在教李香君学唱昆曲时,首先校正她所唱的板眼:"错了,错了,'美'字一板,'奈'字一板,不可连下去。"

而同一曲调的板式可以变换,如《钦定曲谱·凡例》指出: "欲曼衍则板可赠,欲径净则板可减,欲变换新巧则板可移,南

① 清周样钰等《新定九宫大成南词宫谱·凡例》、《新定九宫大成南北词宫谱》卷首, 上海古书流通处 1923 年影印。

北曲皆然。"因此,板位的变异,也是产生同调异体的一个重要原因。如《乐府传声·定板》云:"盖板殊则腔殊,腔殊则调殊,板一失,则宫调将不可考矣。"《南词定律·凡例》也载:"句读相同,板式不异者,即为一体。至句拍皆不同者,始为又一体。"

板式的转换变异,既是曲调组合时所要求的,如一般是先慢曲,后急曲,同时,也是表现不同的故事情节、刻划人物的情绪发展变化的重要手段,如生旦抒情时多用慢曲,而叙事或表现人物激切的情绪,则多用急曲。如《乐府传声·徐疾》云:"曲之徐疾,亦有一定之节。始唱少缓,后唱少促,此章法之徐疾也;闲事宜缓,急事宜促,此时势之徐疾也,摹情玩景宜缓,辩驳趋走宜促,此情理之徐疾也。"综观南北曲板式的变换,大致有这样一些情形:

- 一是因章法而变异:即按曲调组合规律的要求,前慢后急,如《琵琶记·赏荷》出四支【梁州新郎】曲,前二支为加赠一板三眼,第三支为一板三眼,第四支为一板一眼。又在《描容》出中,赵五娘一人所的唱三支【三仙桥】曲,首支为加赠一板三眼,后两支不加赠。《水浒记·借茶》出【醉罗歌】曲首支加赠一板三眼,第二支不加赠。这些曲调板式的变换,皆是遵循了先慢后急的曲调组合规则。
- 二是因时势而变异:即根据剧中人物的情绪的发展变化来变换曲调的板式,如《紫钗记·折柳》出【北寄生草】曲前三支一板三眼,第四支一板一眼。又《阳关》出四支【南解三醒】曲,前三支一板三眼,第四支为一板一眼急曲。
- 三是因情理而变异:即根据表现不同的故事情节,变换板式。如《玉簪记·琴挑》出,生(潘必正)与旦(陈妙常)在月明云淡的夜晚,两人借弹琴传达爱慕之情,情境舒缓缠绵,故两人所唱的四支【朝元令】曲,皆为加赠一板三眼的慢曲。而《荆钗记·赴任》出生(王十朋)所唱的四支【朝元令】曲与《长生殿·埋玉》出生(李隆基)所唱的一支【朝元令】曲,皆是在行路途中

所唱,情境急促,故皆为一板三眼,节奏较快。

四是因脚色而变异:在南戏与传奇中,一般生、旦等主要脚色所唱的多为加赠一板三眼或一板三眼的慢曲,而净、丑等脚色即使唱的是与生、旦同一支曲调,其节奏也较生、旦所唱要急促,如生、旦所唱为加赠一板三眼曲,那么净、丑所唱的则为一板一眼的急曲。如《琵琶记·辞朝》出两支【啄木儿】曲,生(蔡伯喈)所唱的一支为加赠一板三眼的慢曲,而末(小黄门)所唱的一支为一板三眼曲。又《扫松》出【步步娇】首支末(张大公)唱加赠,第二支丑(李旺)唱不加赠;再如《跃鲤记·芦林》出【驻云飞】首支旦(庞三娘)唱一板三眼,节奏较缓;第二支副丑(姜诗)唱一板一眼,节奏急促。

正是由于板位的变异也是造成同调异体的原因,因此,在前人的曲谱中,也将板位的变异,作为同一曲调的"又一体"的依据,如《南词定律·凡例》指出:"句读相同,板式不异者,即为一体。至句拍皆不同者,始为又一体。"

综上所述,南北曲曲调的同调异体的产生,是由于曲调的诸构成因素发生了变异而产生的,曲调的多种构成因素,都会对曲调的腔格产生影响,从而产生同一曲调的不同格式,即"又一体"。但同调异体,是同中之异,即在保持该曲调腔格主要特征(通常所说的"主腔")的基础上的变异。因此,曲律家们在指出某一曲调可以变异之处的同时,往往也指出其相对固定不变的平仄或句式等格律,如南曲【黄钟·画眉序】的变格,多在起首二句,《南曲九宫正始》在曲下注云:"按此调之变,止在第一、第二句。"再如【正宫过曲·倾杯序】曲,虽有多种变体,但其变多在曲调的中间,曲调的开头及结尾部分的句格与平仄不变,如《南曲九宫正始》也在曲下注云:"此系古体原词,其章规句律,万调雷同,若此设有小变,皆施于腹末,其起首之第一句四

字、第二句七字是其定律,万无移易者也。"又如北曲【双调·搅等置】虽可增减句子,但末句句格与平仄不变,如《北词广正谱》在曲下注云:"此章亦句字不拘,可以增损,末句必要平平仄平平去平。"又在【仙吕·青歌儿】曲下注云:"此章句字不拘,可以增损"。"增在第三句后,末二句仍以本调收之。"同调异体现象的出现,既体现了曲调腔格的相对稳定性,同时也表现了曲调的可变性,而正是这种稳定性与可变性的统一,才使得南北曲曲调具有丰富的声情,为剧作家作曲填词提供了广阔的选择余地。

南曲谱的沿革与流变

综观我国传统戏曲的音乐结构,大致可以分为两大类,一类是联曲体,一类是板腔体。在清代以前,我国的戏曲几乎全是联曲体的音乐结构,如宋元南戏、元代杂剧、明清传奇等。所谓联曲体,也就是联合若干支曲牌组成一套曲来演唱故事。联曲体戏曲所运用的每一支曲牌都有一定的程式,其句格、平仄、板式、宫调等都有严格的规定,这种程式即为曲谱。①对于联曲体戏曲的作家来说,在编撰剧本时,必须依谱填词,清代戏曲理论家李渔曾把传奇作家编撰剧本比作"依样画葫芦"②。故曲谱在联曲体戏曲的发展中有着重要的作用,它是作家填词作曲的准绳和依据。由于曲有南北之分,故曲谱也有南北之别。北曲谱不多,较常见的仅《中原音韵》③、《太和正音谱》、《北词广正谱》、《九宫大成北词谱》、《北词简谱》等四五种而已,它的沿革

① 王季烈《频庐曲读》卷三"论宫谱"云:"釐正句读,分别正村,附点板式,示作家以准绳者,谓之曲谱。分别四声阴阳,腔格高低,傍注工尺板眼,使度曲家奉为丰臬者,谓之宫谱。"

② 清李漁《闲情偶寄・词曲部・音律第三》、《中国古典戏曲论著集成》第七册,第38页。

③ 《中原音韵》分两部分,前一部分为韵谱,后一部分是"正语作词起例",北曲谱便列于后一部分,但甚简略。

和流变比较清晰。惟南曲谱种类繁多,光明清两代,就有几十种之多,现在能看到的还有十多种,而且诸家各有是非,各有特色。它们之间的沿革和流变不易说清,正如明代戏曲家沈璟在【二郎神】《论曲》中所说的那样:"北词谱,精且详,恨杀南词偏费讲。"①因此,本文试图对南曲谱的沿革和流变作一个粗略的论述。

一、南曲谱之先声

最早运用南曲曲调的是南戏,它形成于南北宋之际,如明祝允明《猥谈》云:"南戏出于宣和之后,南渡之际,谓之温州杂剧。"那么,在南北宋的时候是否已经有南曲谱了呢?对于这一问题,前人的回答几乎全是否定的,认为南戏起源于民间,它的曲调来自民间歌谣,故没有格律,作家只是随心所欲,胡乱为之。如明徐渭《南词叙录》云:"永嘉杂剧兴,则又即村坊小曲而为之,本无宫调,亦罕节奏,徒取其畸农市女顺口可歌而已,谚所谓'随心令'者,即其技欤!间有一二叶音律,终不可以例其余,乌有所谓九宫?"又曰:"夫南曲本市里之谈,即今吴下【山歌】、北方【山坡羊】,何处求取宫调?"因此,他认为南曲的宫调等规范是"国初教坊人所为,最为无稽可笑"②。明代戏曲家王骥德也认为:"南曲无问宫调,只按之一拍足矣,故作者多孟浪其调,至混淆错乱,不可救药。"③

在现存的南曲谱中,确无两宋时期的南曲谱,但南宋时,有一部《乐府混成集》,又称《乐府大全》,共一百零五册^④,今已全佚,但据前人的记载,可能就是一部词、唱赚、大曲、诸宫调、南曲的混合谱。宋周密《齐东野语》卷十载:"《混成集》,修内司所刊

① 明沈璟【商调·二郎神】《论曲》、《沈璟集》第849页,上海古籍出版社1991年版。

② 明徐渭《南词叙录》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,第 240 页。

③ 明王骥德《曲律》、《中国古典戏曲论著集成》第四册,第104页。

① 见清钱大昕《补元史艺文志》。

本,巨帙百馀,古今歌词之谱,靡不具备。只大曲一类,凡数百解,他可知矣。"所谓"古今歌词之谱,靡不具备",古今歌词,除词、唱赚、大曲、诸宫调外,当然也包括南戏了。因为南宋建都杭州时,南戏就已在南方广为流传。元刘一清《钱塘遗事》载:"至戊辰(咸淳四年,1268)、己巳(咸淳五年,1269)间,《王焕》戏文盛行都下。"元周德清《中原音韵》也载:"南宋都杭,吴兴与切邻,故其戏文如《乐昌分镜》等类,唱念呼吸,皆如约韵。"既然当时南戏在杭州一带如此盛行,《乐府混成集》的编撰者对于此种"歌词"肯定不会视而不见,听而不闻,不予收录的,否则,怎么可以说"古今歌词之谱,靡不具备"?再说编撰者将此书题名曰"乐府混成集","乐府"之名,内涵甚广,汉代民歌称乐府,唐诗宋词可称乐府,杂剧、南戏、明清传奇也可称乐府,即凡是可歌的皆可称乐府。编撰者不题"词谱"或"大曲谱",而题"乐府",当有囊括各种民间歌唱艺术之意。且"混成"二字,顾名思义,也是混合多种艺术之谓。所以此书很可能也包括了南曲谱。

《乐府混成集》在明代还流传,如王骥德《曲律·杂论下》载: "予在都门日,一友人携文渊阁所藏刻本《乐府大全》——又名《乐府混成》一本见示。盖宋元时词谱(原注:即宋词,非曲谱),止林钟商(原注:隋呼歇指调)一调中,所载词至二百余阕,皆生平所未见。以乐律推之,其书尚多,当得数十本。所列凡目,亦世所不传,所画谱,绝与今乐家不同,有【卜算子】、【浪淘沙】、【鹊桥仙】、【摸鱼儿】、【西江月】等,皆长调,又与诗余不同。"由于王骥德不信宋元时已有南戏,认为是元代北曲杂剧流传到南方后,"南人不习也,迨季世入我明,又变而为南曲"①。所以他把所见到的《乐府混成集》看作是词谱,而不认为是曲谱。但他又不能自圆其说,既然说是宋词谱,可其中收录的【卜算子】、【浪淘沙】等词调的格律怎么又与诗余(词)不同?可见,这些词调在当时已非宋词所专

① 明王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》第四册,第55页。

用,也为唱赚、大曲、诸宫调及南戏所用,在句格、平仄等格律上也有了变化。因此,《乐府混成集》并非宋词的专用谱,而是包括了南曲在内的混合谱,谓其为南曲谱之先声,似不为过。

二、南曲谱之雏形

南曲有专谱,当从元代始。刊刻于天历年间(1328~1330) 的《十三调谱》与《九宫谱》可以说是目前所知道的两部最早的 南曲谱。^① 两谱刊行的时间虽然相同,但产生年代当有先后, 《十三调谱》先于《九宫谱》。从曲调的分类来看,《十三调谱》将 曲调分为慢词、近词两类,慢词和近词本是宋词的分类法,而南 曲则分为引子和过曲,如王骥德《曲律·论调名》云:"引子曰慢 词,过曲曰近词。"《十三调谱》沿用宋词的分类法,可见其时代 较早,还遗留着词谱的痕迹。而《九宫谱》则已将曲调分为引子 和过曲两大类,摆脱了词谱的影响,其时代较后。其次,从所收 的曲调来看,《十三调谱》所收的唱赚、大曲等曲调比《九宫谱》 要多。如唱赚,《十三调谱》每一调内都收有一支,共十三支,而 《九宫谱》仅于正宫、中吕、南吕、越调、大石内各收一支,比《十 三调谱》减少了一半多。这是因为《十三调谱》刚从唱赚、大曲、 词等混合谱中分化出来,所收的曲调较杂,收入的唱赚曲调也 较多。而《九宫谱》的时代较后,故其所收的曲调较《十三调谱》 单纯多了,唱赚的曲调已被剔除了许多。

考定了《十三调谱》与《九宫谱》产生的先后,我们来看它们之间的沿革关系。首先,两谱所收的宫调数目有了变化。《十三调谱》实收黄钟、正宫、大石、仙吕、中吕、南吕、商调、越调、双调、羽调、道宫、般涉、小石、商黄、高平等十五个宫调。《九宫谱》实收黄钟、正宫、大石、仙吕、中吕、南吕、商调、越调、双调、仙吕人双调等十个宫调。其中《十三调谱》之"商黄调""系合

① 见清冯旭《南曲九宫正始序》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第86页。

犯,乃商调、黄钟各半只或各一只合成者"①,即该调所隶属的曲 调皆为商调与黄钟调的集曲。按集曲归宫的法则,凡首曲为某 宫调之曲,则此集曲即属某宫调,而商黄调因商调在前,黄钟在 后,应归入商调。又《九宫谱》之"仙吕人双调",其名虽见于《宋 史・乐志》,但事实上无存在的必要,如《南词定律》、《九宫大 成》等均将它删去②,而将曲调分别列入仙吕和双调内。除去这 两个宫调,《九宫谱》比《十三调谱》减少了五个宫调。这五个宫 调的变化是这样的:其中高平调在《十三调谱》中就无曲目,"与 诸调皆可出入,其调曲名,皆就引各调曲名合入,不再录出"③实 已处于处于被淘汰废置之列。般涉调虽有四曲,但注曰:"与中 吕出人,无曲。"④也是名存实亡。羽调虽有三十一曲之多,但注 明可与仙吕调互用,而在实际运用中,羽调的曲调一般不能独 用,只能与仙吕调的曲调合用,所以在《九宫谱》里,这三十一曲 除删去五曲外,大多数转入仙昌或仙昌入双调。道宫调在《十 三调谱》中列有二十曲,但也注明可与"南吕、仙吕、高平出 人"^⑤,在《九宫谱》里,除删去了十一曲外,剩下的九曲分别转入 南吕与仙吕。小石调有十六曲,但也可"与越调、双调出入"^⑤, 在《九宫谱》里,除删去四曲外,其余皆转人越调、双调及仙吕人 双调。从《十三调谱》与《九宫谱》宫调数目的变化来看,时间越 往后,所用的宫调就越少。我们知道,宫调的起源甚早,古有旋 相为宫之说,即将黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林 钟、夷则、南吕、无射、应钟等十二律与宫、商、角、徵、羽、变宫、 变徵等七音相乘,共得八十四个宫调,然这八十四个宫调不胜

① 《十三调谱》"商黄调"下注《曲律·论调名》引《中国古典戏曲论著集成》第四册, 第83页。

② 《九宫大成》仅北曲诸仍列有"仙吕入双角"一调。

③ 《十三调谱》"高平调"下注,《曲律·论调名》引,《中国古典戏曲论著集成》第四册,第92页。

④ 《十三调谱》"般涉调"下注,同上第88页。

⑤ 《十三调谱》"道宫调"下注,同上第89页。

⑥ 《十三调谱》"商黄调"下注,同上第94页。

其烦,故实际应用的只是其中的一部分。而且随着时代的越往后,被淘汰精简的宫调就越多,经常使用的就越少。如隋唐燕乐只用二十八个宫调,^①到北宋时又减少了十一个,仅用十七个宫调。^②《九宫谱》比《十三调谱》减少了五个宫调,这说明戏曲所运用的宫调也是随着时代的推移而被淘汰精简。

其次,《九宫谱》所收的曲调数目比《十三调谱》有了增加。 《九宫谱》虽然删去了《十三调谱》中的一些不常用的曲调,但补 充了许多新的曲调,在曲调总数上,仍多于《十三调谱》。《十三 调谱》一共有四百九十二曲,《九宫谱》则为五百二十三曲。在 《九宫谱》所增加的曲调中,一些是以前就有的曲调,《十三调 谱》的编者搜罗未尽,未予收录。另有一些是《十三调谱》以后 新出现的曲调。这些新产生的曲调,大部分都是集曲。所谓集 曲,就是分别从同一宫调或声情相近的宫调的曲调中截取几 句,集合成一支新的曲调,又称犯调。集曲均为细曲,官用干 生、旦抒情的情节,在早期的南戏剧本中,写热闹的场面多,写 抒情的场面少,所以短套曲多,长套的细曲少。如《张协状元》 戏文,全剧没有一套长套抒情的细曲,全剧共五十三出,其中每 出用一支至五支曲的有二十九出,占了一多半。而且,如【黄莺 儿】、【吴小四】等这些只能用于净、丑等脚色冲场而不宜于牛、 旦抒情的粗曲,也用于生、旦(见二十六出)。早期南戏对细曲 的需要量不多。而随着戏曲的发展,尤其是到了明初以后,民 间编撰南戏剧本的书会解体,南戏与传奇的作者多为文人学士 所代替,他们往往为了在剧本中显耀自己的文采与才情,在剧 本中多安排一些抒情的情节,多用一些长套细曲。元末高明的 《琵琶记》可以说是始作佣者,全剧所用的长套细曲比早期的南 戏有了明显的增加,全剧共四十二出,其中每出用十支曲以上

① 见《旧唐书·乐志》。

② 见《宋史·乐志》。

曲

的有十八出。这样随着细曲使用量的增加,原有的细曲就不够用了,新的曲调又不易创作,而集曲较为容易,只要将原有的细曲稍加裁接,便可制成一支新的细曲,所以时代越往后,出现的集曲也就越多,而曲谱所收的集曲也随之增加。《十三调谱》时代最早,其集曲只有两曲,《九宫谱》则增至五十一曲,明代沈璟的《南九宫十三调曲谱》又增至一百六十三支,而清代周祥钰等编撰的《九宫大成》则有五百九十六支之多。

第三,两谱的宫调限制有宽严之别。任何事物都是由低级 到高级、从粗率向精致演进的。 南曲的曲律也一样,早期南戏 的曲律限制较宽,如前面提到的《张协状元》戏文中一出戏只用 一支过曲及让生、旦唱【吴小四】、【黄莺儿】等粗曲,这在后来的 传奇里是不允许的。这一差异,在前后不同时期的曲谱中也体 现出来了。如《十三调谱》宫调的限制不十分严格,同一曲调出 人两个以上宫调的为数甚多,谱中每一宫调内几乎都有"互用" 或"出人"之曲。如仙吕调,"与羽调互用,出入道宫、高平、南 吕";黄钟调,"与商调、羽调出入";商调,"与仙吕、羽调、黄钟皆 出入";正宫,"与大石、中吕出入";大石调,"与正宫出入";中吕 调,"与正宫、道宫出入";般涉调,"与中吕出入";道宫,"与南吕、 仙昌、高平出人";越调,"与小石调、高平调出入";小石调,"与 越调、双调出入";双调,"中有夹钟宫俗调,与小石出入":高平 调,"与诸调皆可出人"①。而《九宫谱》里各宫调之间已有了较 严格的限制,有些原来在《十三调谱》中可以出入两个以上宫调 的曲调,在《九宫谱》里则只收于一个宫调内,不再出入。如【大 圣乐慢】,《十三调谱》仙吕、南吕、道宫慢词内皆收,《九宫谱》只 收入引子。【大圣乐】,《十三调谱》仙吕、南吕、道宫近词内皆 收,《九宫谱》只收入南昌过曲。又如《十三调谱》于仙昌、南昌

① 以上引文均见《十三调谱》本调下注、《曲律·论调名》引、《中国古典戏曲论著集成》第四册、第 57 页。

慢词内皆收【转山子】一曲,《九宫谱》只收入南吕引子。【福马郎】在《十三调谱》中分别收入正宫、中吕、大石近词内,《九宫谱》只收入正宫过曲内。

第四,两谱曲调的归宫有异。如【点绛唇】,《十三调谱》为 仙吕慢词,《九宫谱》为黄钟引子。【人月圆】,《十三调谱》为黄 钟、南吕近词,《九宫谱》为大石过曲。又如【浪淘沙】,《十三调 谱》为南昌、羽调近词,《九宫谱》为越调引子。……原在《十三 调谱》中可出人两个以上宫调的曲调除外,两谱中归宫有出入 的曲调共有四十二支。造成这种出入的原因不外乎两种:一是 《十三调谱》本来就归纳的不够精确,《九宫谱》则作了纠正;二 是这些曲调在传唱过程中,其声情发生了变化,《九宫谱》则根 据已经变化了的声情对这些曲调的归属宫调作了调整。从两 谱的归宫情况来看,《十三调谱》与明清的归宫情况相同,如《事 林广记戊集》卷二记载的那套赚词,《十三调谱》除未收【好女 儿】、【越恁好】两曲,其余几曲皆在中吕调,与宋人原作相符。 而《九宫谱》也不收【好女儿】、【大夫娘】两曲,但将【紫苏丸】归 人仙吕引子,这正与明清曲谱的归宫规则相同。如《旧编南九 宫十三曲调谱》、《增定查补南九宫十三调曲谱》、《南曲九宫正 始》、《九宫大成南词宫谱》、《钦定曲谱》等明清人编撰的南曲谱 都是将【紫苏丸】归入仙吕引子的。

三、南曲谱之完备

《十三调谱》与《九宫谱》很早就失传了,在明代嘉靖年间就"仅有其目,而无其辞"了^①。其体制是否完备,已无法考见。故从现存的南曲谱来看,体制较完备的南曲谱,当首推明蒋孝的《旧编南九宫词谱》(简称《旧谱》)和沈璟的《增定查补南九宫十

① 明蒋孝《旧编南九宫词谱序》,王骥德《曲律·论调名》引录、《中国古典戏曲论著集成》第四册,第77页。

三调曲谱》。

蒋孝,字惟忠,毗陵(今江苏常州)人,明嘉靖二十三年(1544)进士,是一位"好古博雅士"①。明初以来,北曲杂剧衰亡,南戏吸收了北曲中的优秀成份,演进到了传奇阶段,并得到了较大的发展。但由于文人作家的增多,曲坛上出现了重文采轻曲律的倾向,作品多违腔迕律,"人各以耳目所见,妄有述作,遂使宫徵乖误,不能比诸管弦,而谐声依永之义远矣"②!这样,光靠两部有目无辞的《十三调谱》与《九宫谱》远不能挽救这一时弊,迫切需要有一部较完备的南曲谱来规范戏曲创作。"适陈氏、白氏出其所藏《九宫》、《十三调》二谱"③,蒋孝得此二谱后,"遂辑南人所度曲数十家,其调与谱合及乐府所载南小令者,汇成一书,以备词林之阙"④。

蒋孝的《旧谱》是在《九宫谱》的基础上编撰而成的,即依据《九宫谱》所列的曲目,在南戏和传奇剧本中找到相应的曲文收入谱中,使每一支曲调下都有了范例,这样就大致规定了该曲调的句格,使作家有了借鉴的依据。在蒋孝编撰《旧谱》时,《十三调谱》所收的曲调有一些在实际运用中已被废置不用了,所以他仅将其曲目附于《九宫谱》后。

蒋孝的《旧谱》作为第一部较完备的南曲谱,尚有许多缺陷。一是曲调体式不广,仅"每调各谱一曲"⑤,全谱仅十支曲调有"幺篇"(即变格),变格少,且曲调总数也没有突破《九宫谱》所列的范围,这样就不能给作家提供较多的选择余地。二是所引的曲文正衬不分,且不署平仄,即对每一曲调的句格、平仄等格律没有加以明确的规定。三是曲文大多选自坊间刻

① 明蒋孝《旧编南九宫词谱序》、王骥德《曲律·论调名》引录,《中国古典戏曲论著集成》第四册,第77页。

② 明蒋孝《旧编南九宫词谱序》、《中国古典戏曲序跋汇编》,第29页。

③ 同上。

⁴⁰ 同上。

⑤ 明王骥德《曲律》、《中国古典戏曲论著集成》第四册,第77页。

本,古本甚少,而且又不详加考核,谱中错讹较多。如卷一仙 吕过曲引录南戏《西厢记》【河传序】一曲,不仅把曲调名误题 作【聚八仙】,而且把原来的一曲误分为两曲。又如卷五所收 的南戏《西厢记》"夫人小玉都睡了"一曲,这一支曲文实为【永 团圆】,属中吕宫,而《旧谱》将此曲改作【耍鲍老】,且误置黄钟 宫内。在早期的南戏刻本中,凡一支曲调叠用数曲,往往牵连 而下,第二支起不注明"前腔"或"前腔换头",《永乐大典戏文 三种》即是如此。而蒋谱在引用南戏曲文时,不审句格,往往 把几支曲文扭作一曲,如卷一仙吕过曲【油核桃】下引录南戏 《陈巡检》"眼前一岭崎岖"一曲,而此曲实为两曲,"岭头新月 呈辉"句以下应为第二支。另外,各宫调所列的【尾声】句格, 彼此混淆,实不足法。钮少雅批评它说:"煞尾称名不一","又 且此那(挪)彼借者也,兼有弃置二项,即一黄钟可见,如【喜无 穷煞】,按名宜在黄钟,而今反在中吕,【三句儿煞】,按实宜于 中昌,而今反在黄钟,皆名非其名也。况黄钟既收【三句儿 **煞】,其体乃借南昌,中昌既收【喜无穷煞】,其体恰合三句,又** 皆实非其实。据【尚按节拍】一尾,定为南吕煞,其体各自归 一,而今何皆他冒,甘心混淆"①?因此,蒋孝的《旧谱》虽在南 曲谱的发展过程中有着重要的功绩,但因其有这么多的缺陷, 所以尚待进一步完善。沈璟的《增定查补南九宫十三调谱》便 是为纠《旧谱》之弊而作的。

沈璟,字伯英、聃和,号词隐生。江苏吴江人。明万历二年(1574)进士,官至光禄寺丞。是明代中叶著名的戏曲作家与理论家,作有《属玉堂传奇》十七种及《唱曲当知》、《遵制正吴编》、《南词正韵》等曲论著作。万历年间,是我国戏曲史上自元杂剧兴起以来的又一个黄金时期,传奇发展到了最繁荣的阶段,曲坛上作家辈出,但由于这一时期的传奇作家多为文

① 《南曲九宫正始》册九小石调近词【好收因煞】曲下注。

人学士,他们重文采而疏曲律,故明初以来不守曲律的弊病日趋严重,虽然作品如林,但多为案头之作。如吕天成《曲品》云:"博观传奇,近时为盛,大江左右,骚雅沸腾,吴浙之间,风流掩映。第当行之手不多遇,本色之义未讲明。"祁彪佳也认为:"词至今日而极盛,至今日亦极衰。"①在传奇创作繁荣的景象下,实已隐伏着衰落的危机。而沈璟"生长三吴歌舞之乡,沈酣胜国管弦之籍,妙解音律"②,与一般文人作家不同,他弃官归乡后,"遂屏迹郊居,放情词曲,精心考索者垂三十年"。故"其于曲学,法律甚精"③。当时曲坛上不守曲律的倾向引起了他的关注,为了纠正这一时弊,他提出了严守曲律的主张。他认为在:"名为乐府,须教合律依腔,宁使人不鉴赏,无使人挠喉捩嗓。""怎得词人当行,歌客守腔,大家细把音律讲。"④在理论上大声疾呼的同时,他"嗟曲流之泛滥,表音韵以立防,痛词法之蓁芜,订全谱以辟路"⑤,为戏曲作家们提供一部实际可用的曲谱作为准绳。

沈璟的《增定查补南九宫十三调谱》,又名《南九宫词谱》、《南词全谱》,"大要本毗陵蒋氏旧刻而益广之"⑤,但与蒋孝《旧谱》相比,有了较大的改进:一是在蒋谱的基础上,"增补新调之未收者","较蒋氏《旧谱》大约增益十之二三"⑦。共增补一百九十一曲,其中仙吕二十六曲,正宫十四曲,中吕十三曲,南吕二十九曲,黄钟十四曲,越调四曲,商调二十曲,双调十七曲,仙吕人双调二十七曲,不知明宫调二十七曲。

① 明祁彪佳《远山堂曲品叙》,《中国古典戏曲论著集成》第六册,第5页。

② 明吕天成《曲品》,同上第 212 页。

③ 明王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》第四册,第164页。

④ 明沈璟【商调·二郎神】《论曲》、《沈璟集》,第849页。

⑤ 明吕天成《曲品》、《中国古典戏曲论著集成》第六册,第212页。

⑥ 明李鸿《南词全谱序》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第 33 页。

⑦ 明王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》第四册,第77页。

二是将《十三调谱》与《九宫谱》合为一谱。蒋谱仅用《九宫谱》之曲目,《十三调谱》仍有目无辞。沈璟虽也以《九宫谱》为主,但没有完全抛弃《十三调谱》,"即《十三调谱》诸曲有为世所通用者"①,共六十二曲,"亦间采并列其中"②。

三是扩大了曲调的格式。蒋谱"每调只谱一曲",沈谱于每一曲的正格之外,另辟"又一体",即将一些与正格稍有不同,却又是曲律所允许的变格也收入谱中。我们知道,一种曲调产生后,并不是一成不变的,随着戏曲艺术本身的发展,必定会出现一些变格,或增减一些字句,或改动一些平仄,只要不影响该出调主腔与声情,这是允许的。在曲谱中除正格之外,又收列一些变格,这既符合戏曲发展的实际,又能为戏曲作家提供更多的选择余地。但对于沈璟的创举,汤显祖很不以为然,曾加以非难,指出:"所引腔证,不云'未知出何调'、'犯何调',则云'又一体'、'又一体',彼所引曲未满十,然已如是,复何能纵观而定其字句音韵耶?"^③其实,沈璟为便于作家按谱填词,不过多地作繁琐的考证,只是简明扼要地介绍了每一曲调的不同格式,这样做正适合一般戏曲作家的需要。

四是分别正衬,"并署平仄音律"[®]。蒋谱所引的曲文正衬不分,平仄不明,而沈璟对每一曲之平仄、音韵尤为重视。如他在论述戏曲格律的【二郎神】套曲中,特别强调了曲调的平仄和音韵问题,如【二郎神换头】曲云:"参详,含宫泛徵,延声促响,把仄韵平音分几项。倘平音窘处,须巧将入韵埋藏。这是词隐先生独秘方,与自古词人不爽。"又【啭林莺】曲云:"词中上声还细讲,比平声更觉微茫。去声正与分天壤,休混把仄声字填腔。析阴辨阳,却只有那平声分党。细商量,阴与阳,还须趁调低

① 明王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》第四册,第77页。

② 同上。

③ 明汤显祖《答孙俟居》、《汤显祖诗文集》卷四十六,第1299页。

④ 明王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》第四册,第77页。

昂。"在曲谱中,他不仅一一注明每一曲的平仄与音韵,而且还于每一曲文下详加评点,对其中合律者,大加赞赏,而稍有出入者,便严加批评。如卷一【仙吕·月儿高】曲引录南戏《拜月亭》"喊杀连天"一曲,曲下注云:"第三、第五、第七句不用韵,'怎相恋'是上平去,'幸非浅'是去平上,俱妙甚,真作家也!"再如卷二【仙吕·杜韦娘】曲引录南戏《刘文龙》"终朝没情绪"一曲,曲下也注云:"'黛尽'、'怕楚'、'未有'、'泪眼',俱去上声,'怎道'、'眼但',俱上去声,俱妙。"又如卷三【羽调·金凤钗】曲引录南戏《章台柳》"和风扇"一曲,曲下也注云:"此曲用韵、用字皆精,如'扇柳'、'似我'、'带雨'、'泪脸'、'闷冗'、'那里',俱去上声,'柳荡'、'语画',俱上去声,俱妙。"自沈璟于谱中分明正衬、注明平仄韵位后,南曲谱之体制遂臻于完备。

五是"考定讹谬"^①。如前面提到的蒋谱引录南戏《西厢记》"巴到西厢"一曲之误,沈谱即作了纠正。又如蒋谱【商调·凤凰阁】曲引录《琵琶记》"寻鸿觅雁"一曲,这一支曲文本是蔡伯喈在牛府遥想妻子赵五娘时唱的,而蒋谱从坊本之妄改,误作赵五娘所唱之曲。沈谱对此作了纠正,并注云:"第二句或作五字句,又将'家山'改作'家乡',又删去'和那'二字,遂不成调。况'想镜里'云云,乃因思亲而思妻也,妙在一'想'字上,《旧谱》乃改作'妆镜',即是五娘自唱之曲,非伯喈遥想之意矣。皆《旧谱》之误也。"②又如蒋谱卷五【黄钟·刮地风】曲引录南戏《拜月亭》"举止与孩儿不恁争"一曲,沈谱于卷十四也引录了此曲,在曲下注云:"奈《旧谱》将'甚'字改作'恁'字,又将'干戈'以后另打一圈,则又似分一曲矣。殊不知'不甚争',犹言'争不多',即如今人言'差不多',有何难解而改之哉?"

另外,沈璟重视戏曲的舞台效果,因此,他编撰曲谱也能顾

① 明王骥德《曲律》,《中国古典戏曲论著集成》第四册,第77页。

② 明沈秉《增定查补南九宫十三调曲谱》卷十七【凤凰阁】曲下注,明文治堂刊本,台湾学生书局《善本戏曲从刊》1987年影印。

及演唱的需要,在某些曲文下注明一些容易混淆的字的具体唱法。如卷二【仙吕·甘州八犯】曲引录《宝剑记》"说不得平生气节"一曲,曲下注云:"'客'唱作'恪','让'字不可唱'上'声,'窄'唱作'折',中州韵本无此音。"又如卷十四【黄钟·恨更长】曲下注云:"'莹',为命切,此唱曲者当知也。"

沈谱虽比蒋谱有了较大的改进,但也存在着不足。一是全逞已意,对原文妄改妄补。或为照顾曲律而改动曲文,如卷一【道宫·画眉儿】曲引录南戏《江流记》"动人万般凄楚"一曲,据《南曲九宫正始》、《寒山堂曲谱》、《雍熙乐府》、《盛世新声》、《词林摘艳》等曲谱与曲选载,该曲最后一句应作"消遣倦烦","烦"字失韵,而沈璟为了使其叶韵,妄改作"乏"。或为照顾文理而改动原文,如卷八【中吕·古轮台】曲引录《琵琶记》"闲评,月有阴晴圆缺"一曲,该曲第二句句格应为七字句,而沈谱"取东坡诗余'圆缺阴晴'、'离合悲欢'之义,致以'与'字衬之"①,遂将此句改为六字格。故钮少雅批评他是"徒顾文理而坏格式"②。

二是轻信坊本。沈璟与蒋孝一样,"亦多从坊本创成曲谱",^③因而多承袭坊本之误。如元本南戏《拜月亭》【降黄龙】"宦势门楣"曲的末句作"怎生任消",而沈谱"任"作"恁"。任消,即消受之意,改成"恁消",就面目全非了。钮少雅谓沈璟此误,"必从坊本而来者耶"^④。又如蒋谱【商调·梧叶儿】引录《王十朋》"遭挫折"一曲,其末句按《南曲九宫正始》册六所引的古本作"拚死在黄泉做怨鬼",而蒋谱据坊本将"怨"字删去,改成六字句。沈谱沿袭其误,并称赞道:《旧谱》"【梧叶儿】亦不用'怨'字,诚为有见矣"^⑤。故钮少雅批评蒋、沈二人曰:"按古本《王十

① 清钮少雅《南曲九宫正始・臆论》、《南曲九宫正始》卷首。

② 同上。

③ 清钮少雅《南曲九宫正始序》、《南曲九宫正始》卷首。

④ 《南曲九宫正始》第一册黄钟过曲【降黄龙】曲下注。

⑤ 《增定查补南九宫十三调曲谱》卷十七商调过曲【梧叶儿】曲下注。

朋》之【梧叶儿】末句何尝无此'怨'字? ……若此,蒋、沈二先生 所收谱中之词调,多至不宗古本原文,而以时本者居多。"^①

三是版本考勘不广,加上态度不严谨,往往以一概全,贸然定论。如在卷十二【南吕·太师引】所引录的《琵琶记》"细端详"一曲下注曰:"细查古曲,凡【太师引】皆用前一曲体,第五句并无有用'别后容颜无恙'句法者,必犯他调也。"其实,【太师引】第五句为六字这实为正格,不算犯调。在别的古本戏曲中应用甚多,银少雅指出:"今据斯言,词隐先生犹未勘及《拜月亭》之此调,其第三、四、五、六句皆用六字句法而犯何调耶?"②沈璟虽自谓"细查古曲",其实并没有细查,如连《拜月亭》这样流行的戏曲也没有查及,便妄下结论。又如【正宫·白练序】曲首句,沈璟认为"用四字乃此曲之本调,自'窥青眼'散曲出,词意兼到,人争唱之,而不知其失体也"③。其实【白练序】首句三字、二字皆不失体,如《南曲九宫正始》册二所引录的南戏《风流合三十》第二、三曲便皆为二字句,又元散曲"沉吟久"便为三字句,但沈璟未勘及这些曲文,仅以自己所见的少数曲文来断定是非。

总的说来,沈谱瑕不掩瑜。沈谱问世后,戏曲家们争相依从信奉,对于指导戏曲家们克服时弊,确实起了积极的作用。对此,前人已作了很高的评价,如明李鸿指出:"此书既出,微独歌工杜口,亦几令文人辍翰,如规矩之设而不可欺以方员,讵不为词海之伟观乎"^④!徐复祚也谓其"所著《南曲全谱》、《唱曲当知》,订世人沿袭之非,铲俗师扭捏之腔,令作曲者知其所向往,皎然词林指南车也"^⑤。冯梦龙也认为,传奇"法门大启,实始于沈铨部《九宫谱》之一修,于是海内才人,思联臂而游宫商之

① 《南曲九宫正始》第六册商调过曲【梧叶儿】曲下注。

② 《南曲九宫正始》第五册南昌过曲【太师引】曲下注。

③ 《增定查补南九宫十三调曲谱》卷四正宫过曲【白练序】曲下注。

④ 明李鸿《南词全诸序》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第33页。

⑤ 明徐复祚《三家村老委谈》、《中国古典戏曲论著集成》第六册、第240页。

四、南曲谱之大成

自沈谱以后,南曲谱的编者渐多,较有影响的有沈自晋的 《南词新谱》、冯梦龙的《墨憨斋词谱》、张大复的《寒山堂新定九 宫十三摄南曲谱》、香继佐的《九宫谱定》、王奕清等合编的《钦 定曲谱》、吕土雄等合编的《南词定律》、周祥钰等合编的《九宫 大成》、纽少雅、徐于室合编的《南曲九宫正始》等。在这众多的 曲谱中,《南曲九宫正始》与《九宫大成》的成就最高,它们从不 同的角度,集南曲谱之大成,继沈谱以后,把南曲谱的编撰发展 到了一个新的高度。

《南曲九宫正始》,全名《汇纂元谱南曲九宫正始》,卷首署 曰:"云间徐子(于)室辑,茂苑钥少雅订。"徐干室,名庆卿,干室 是其字,松江华亭人,是嘉靖朝大学士徐阶的曾孙,"风流蕴藉, 酷好音律"②, 天启五年(1625), 得元天历《十三调谱》与《九宫 谱》,一年后,"复得明初选词一部,名曰《乐府群珠》,亦皆按调 依宫,多与元谱相似。意欲辑为一部,犹恐一人所见有限,欲而 复止"③。后闻钮少雅之名,便招其共编《南曲九宫正始》,但谱 未成而人先卒。钮少雅,号芍溪老人,苏州人。从小就嗜好戏 曲,自称"少抱巴人之好,长逢白雪之传"④。弱冠时,慕改革昆 山腔的戏曲音律家魏良辅之名,特往娄东一带寻访,"何期良辅 已故矣"⑤。后随号称"南曲码头"⑥的戏曲音律家张新及其弟子 吴芍溪学曲,并与任小泉、张怀仙等曲家商讨曲律。学成后便

① 明冯梦龙《太霞新奏序》,《太霞新奏》,第1页。

② 清钮少雅《南曲九宫正始序》,《南曲九宫正始》卷首。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 同上。

明张大复《梅花草堂笔谈》卷十二、《笔记小说大观》第三十二册,第295页。

任曲师,先后在武陵、黄海、荆溪、魏塘等地教曲,有"律中鼻祖"之称①。六十岁那年回到老家,"历多年,而识更精,学愈广,致有正乐之思"②。且又偶然得到一部名叫《骷髅格》的古曲谱③。乃闭门谢客,欲订曲谱,但"因虑无所博教,故屡欲止之"④。这时徐于室来邀他一起编订南曲谱,他欣然应允,"随即扣谒,似乎故知,情投意密,时刻不离。日共搜罗剔抉,刮垢磨光"⑤。崇祯九年(1636)春,于室卒后,便由钮少雅一人编订。至崇祯十五年(1642)"始得脱稿,然未尽惬心"⑥,又细加修改,直到隆武三年(清顺治三年,1646),时钮少雅已八十八岁,才最后定稿。前后历时二十三年,九易其稿,可见《南曲九宫正始》不是一般的草创急就之作,而它的主要成就也就在于"精"。这主要表现在以下几个方面:

一是精选曲文。编者在《臆论》"论寻真"条中称:谱中所选收的曲调与曲文皆求真,而"真在善格,务微显阐幽","真在善本,务去非从是"。宋元南戏皆出自民间书会才人之手,他们为生活所迫,沦落在瓦舍勾栏之中,与艺人演员为伍,熟悉舞台,精通曲律,所作多能依腔合律,故较"真"。相反,明初以来的戏曲及坊间刻本往往不"真",这是因为明初以来的戏曲作家多为文人学士,脱离舞台实际,于曲律不甚精通,所作也往往逾规越矩。而且书坊射利,粗制滥刻,也多有舛误。因此,只有选取早期南戏的原文古调,方能穷源竟委,知其正变,示作家以正格。而《南曲九宫正始》在选取曲文时正是这样做的,如编者在卷首《凡例》"精选"条云:"词曲始于大元,兹选俱集大(天)历、至正间诸名人所著传奇数套,原文古调,以为章程,故宁质毋文,间

① 清吴亮中《南曲九宫正始序》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第88页。

② 见清冯旭《南曲九宫正始序》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第86页。

③ 清钮少雅《南曲九宫正始序》中称此谱为"汉武帝及唐玄宗之曲谱",盖出虚构。

④ 清钘少雅《南曲九宫正始序》,《南曲九宫正始》卷首。

⑤ 同上。

⑥ 同上。

有不足,则取明初者一二以补之。至如近代名剧名曲,虽极脍炙,不能合律者,未敢滥收。"故《南曲九宫正始》所引录的曲文多采自宋元南戏,它所引录的宋元南戏的供曲,在所有的南曲谱中为最多。现将一些主要南曲谱所引录的宋元南戏供曲数(现存有全本的除外)列表对照如下:

谱别	佚曲数	谱别	佚曲数 225 731 103	
蒋谱	160	《九宫大成》		
沈谱	208	《南曲九宫正始》		
《南词新谱》	168	《寒山堂曲谱》		
《南词定律》	282			

有些曲调在古本中一时难以找到范例,而时本又多错讹,编者采取了宁缺毋滥的态度。如沈谱于【仙吕人双调·五马江儿水】曲下注云:"《荆钗记》投江时有一曲,亦名【江儿水】,与此调大同小异。"钮少雅认为:"《投江》折之【江儿水】原系改本之新词陋格,然非古调原文,岂可以为式? 阙之可也。"^①即使采用了有些时本中的曲文,他也必细加校订,不轻信。如【南吕·五更马】曲下引录了《宝剑记》"你一身□何苦"一曲,而原作的曲调名有误,钮少雅作了校订,在曲文下注云:"此调坊本作【五更月】,'月'字无谓,今勘得下六句确与【仙吕·上马踢】恰合,故易其题为【五更马】。"^②

钮少雅虽重视原文古调,但他又不泥古,不保守。他认为 "九宫十三调之词曲,其变异增损何调无之"^③? 所以不必拘于 古格;相反,对于有些常用的变格,在曲谱中"正宜多存广载,而 使撰者无束缚,歌者无揣摩"^④。如【黄钟·画眉序】曲首句正格

① 《南曲九宫正始》第八册,仙吕人双调过曲【五马江儿水】曲下注。

② 《南曲九宫正始》第五册南吕过曲【五更马】曲下注。

③ 《南曲九宫正始》【红衲袄】曲下注。

④ 《南曲九宫正始》第二册正宫过曲【白练序】曲下注。

为三字句,但随着作者的日益增多,此句句格有了较多的变化,有作五字、六字者,"然时谱(即沈谱)执定三字,凡遇五字必以二字衬之"^①,钮少雅批评曰:"此太泥也。"^②再如【南吕·香柳娘】曲之叠句虽"非古章之格体,乃今人之变法"^③,钮少雅也认为"宜从时可也"^④。又如前面所说的【正宫·白练序】曲首句之句格,沈谱执定四字,认为凡三字者皆为失体,钮少雅批评道:"按【白练序】始调首句四字者虽为正格,然其三字者亦不少,何议其为失体?"^⑤

二是实事求是。钮少雅虽谙熟曲律,但态度十分严谨,对于有些曲调,虽已看出其有误,但一时又没有把握予以订正的,他便提出存疑,不贸然定论,不妄改妄补。他认为"不宜于所无古词擅增擅改,失其本来"®。如册一【黄钟·闹樊楼】曲第四格引录南戏《锦香亭》"当今天子重英豪"一曲,注云:"此调末二句疑犯本宫【啄木儿】曲,比如《蔡伯喈》云'哭得泪干亲难保,闪杀人一封丹凤诏。'宫调、句法、平仄、腔板皆合,但不敢拟,俟博者订正。"②又如【画眉序】曲正格末句应为七字句,然"时唱皆于此句连用二板于第一、第二字上,益似二字、五字之句也"®,为了订正这一错误,钮少雅提出"试以第二字之一板移于第三字上,庶免二字句之疑"®,但又声明"不识可否,俟审音者订正"®。有些曲文缺字少句,他仅指出阙字处,不妄加增补。如册三【仙吕·傍妆台】曲引录南戏《祝英台》"细思之"一曲,第五句"见着

① 《南曲九宫正始》第一册黄钟过曲【画眉序】曲下注。

② 同上。

③ 《南曲九宫正始》第五册南吕过曲【香柳娘】曲下注。

④ 同上。

⑤ 《南曲九宫正始》第二册正宫过曲【白练序】曲下注。

⑥ 《南曲九宫正始》第四册中吕过曲【扑灯蛾】曲下注。

⑦ 《南曲九宫正始》第一册黄钟过曲【闹樊楼】曲第四格下注。

⑧ 《南曲九宫正始》【画眉序】曲第五格下注。

⁹ 同上。

⑩ 同上。

你"下阙三字,注云:"遗三字,不敢妄补。"有的根据上下文的意思可以推知所阙之字,他也只加旁注,不直接补入。如册三【仙吕·小措大】曲引录元散曲"浪潮拍岸"一曲,注云:"第二句'江'字上原脱一字,疑是'蔽'字,但不敢妄续。"又如册五【南吕·琐窗寒】曲第二格引录南戏《王祥》"彩笔描画我娘形"一曲,第三句"多"字上脱一字,也注云:"'多'字上脱一字,疑是'许'字,未敢妄补。"

三是详考错讹。编者强调曲调句格的规范,认为每曲之句 格,"长短多寡,原有定额,岂容出人"①。有的曲调若增一句或 减一句,便可造成彼此混淆之讹。如"【南吕·红衲袄】末煞,妄 增一句,不几为同宫之【青衲袄】乎?而南吕调【系梧桐】末煞, 若妄减一句,不几为同调之【芙蓉花】乎"②?但"自作者信心信 口,而字句厄矣,自优人冥趋冥行,而字句益厄矣"③。对于这种 彼此相混,"不当家而戾家,不作者而歌者,越矩矱而乱步趋"④ 的现象,编者在《凡例》中明确表示:"此等吾将据律以问也。"虽 然他也认识到,"余以一口而挽回万口,以存古调,不亦难哉"^⑤? "今万口雷同,余岂能以笔端辩白?但不忍以是作非,以直作 曲"⑥,所以还要知难而进,力挽时弊,以"少伸分寸之冤比"⑦。 前面提到,沈璟虽纠正了蒋孝《旧谱》中的一些错讹,但由于他 的态度粗疏,未能完全纠正《旧谱》之误,尚多以讹传讹之处。 《南曲九宫正始》则对蒋、沈二谱作了较详细的考订,基本上纠 正了蒋、沈二谱中的错讹。如蒋谱把南戏《西厢记》【永团圆】 "夫人小玉都睡了"一曲误作【鲍老催】,置于黄钟宫,而将南戏

365

① 《南曲九宫正始·凡例》,《南曲九宫正始》卷首。

② 同上。

③ 同上。

④ 同上。

⑤ 《南曲九宫正始》第五册南昌过曲【三学上】曲下注。

⑥ 《南曲九宫正始》第五册南吕过曲【浣溪纱】曲下注。

⑦ 同上。

《江流记》【鲍老催】"忆昔衔冤"一曲误作【耍鲍老】,并置于中吕宫,沈谱也承其误。钮少雅认为:"若此名非名,调非调,何误后学之甚也!"①故他特"按从元谱,以此三调丝分缕解,各归本宗"②。又如蒋谱卷一【仙吕·拗芝麻】引录南戏《江流记》"崎岖去路赊"和"偶睹前村"两曲,这两曲按其句格,实应分作【应时明近】、【双赤子】、【画眉儿】、【拗芝麻】等四曲,沈谱不仅没有纠正蒋谱的这一错误,反而"不去分题剖调,统作一【拗芝麻】"③,误之更甚。钮少雅则对此曲"按题分调,一一显明"④,纠正了蒋、沈二谱之误。

除了考订蒋、沈二谱的错讹之外,《南曲九宫正始》还对当时曲坛上作曲或度曲中常见的错讹作了纠正。如【画角序】本系犯调(即【画眉序】犯【掉角儿】),但时人"统谓作【狮子序】本调"⑤,而且"今歌者见其句法与《琵琶》、《寻亲》少异,妄加篡改,讹延至今,牢不可破"⑥。钮少雅特于册九附录了早期南戏《张协状元》中的【狮子序】本调,加以对照,"以辨其非"⑦。再如【黄钟·神仗儿】曲第三格按古本《琵琶记》第四句下有三字一句、四字两句,且元天历谱所引的亦同,"后坊本皆以此三句作为宾白,甚至今之《香囊》、《四节》二记,不惟削去三字一句,连下之四字二句亦减之,致今人不识此调之全章矣"⑧。钮少雅于册一特引录了《乐昌分镜》、《金童玉女》、《柳颖》等单期南戏曲调的句格,以"证此三句之不谬"⑩。同时,为了使作家引以为戒,又引录了《四节记》中减字少句的

① 《南曲九宫正始·凡例》,《南曲九宫正始》第一册黄钟过曲【耍鲍老】曲下注。

② 同上。

③ 《南曲九宫正始》第十册道宫近词【拗芝麻】曲下注。

④ 同上。

⑤ 《南曲九宫正始》第一册黄钟过曲【画角序】曲下注。

同 -

⑦ 同上。

⑧ 《南曲九宫正始》第一册【神仗儿】曲下注。

⑨ 同上。

错格,"此虽不可为式,今宁备于此,以戒将来"①。南戏《拜月亭》【黄龙衮】"不肯负情薄"一曲,时人妄加"添字改句,而乱此古律原文"②,如将第四句"没乱羞难道"改成"眉留目乱羞难道",不仅改了字,而且将句格也改为七字句。钮少雅分析了造成这一错讹的原因,指出这是由于"曲中所唱之'没'字系'目'字同音,致歌者错误'没乱'为'目乱',遂于其上妄加'眉留'二字,且又欲合次调此句'恩情心事休忘了'七字,殊不知此调此句仿元传奇《郑信》,何必穿凿附会,整整同一?"③遂予以订正。

四是辨明异同。钮少雅在《凡例》"严别"条中称:"今谱务 祈审音而正律","无彼此混,无新古混"。谱中于正格之外,也 收录了许多变格。为了便于作家辨明正变,编者对每一曲调的 各种变格之间在句格、板式上的区别都一一注明。有些区别不 甚明显、极易混淆的曲调,钮少雅不仅指出其间的区别,而且特 引录一些容易区别的范文。如【黄钟引子•绛都春】与【黄钟过 曲·绛都春序】句格相似,两者极易混淆。蒋、沈二谱皆引录南 戏《拜月亭》"相受烦恼"一曲,"亦与讨曲无异"④。《南曲九宫正 始》则改收南戏《薛芳卿》"缘悭分浅"一曲,并注明此曲"与过曲 稍别,尽可为式,愿今撰者必宜效之,庶免过曲与引子无别"⑤。 再如【南昌引子•挂真儿】和【大圣乐】两曲的句格也极易混淆, 钮少雅也在【挂真儿】曲下详加区分,指出:"按此调与【大圣乐】 别,止于第二句之韵脚、平仄及末句之句法四六。如【大圣乐】 末句必四字,此调末句必六字,此为二调之别也。"⑥又如【仙吕 过曲・解三醒】与【南吕过曲・针线箱】的句式也极相似, 钮少 雅于【解三醒】曲下注云:"【解三醒】与南吕宫之【针线箱】止争

① 《南曲九宫正始·凡例》,《南曲九宫正始》第一册【神仗儿】曲下注。

② 《南曲九宫正始》第一册黄钟过曲【黄龙衮】曲下注。

③ **同** E

④ 《南曲九宫正始》第一册黄钟引子【绛都春】曲下注。

⑤ 同上

⑥ 《南曲九宫正始》第五册南吕引子【挂真儿】曲下注。

曲

第四六字句之句读,如【解三酲】第四句乃上三下三,于第四字上必用一挚板,如【针线箱】第四句乃上二下四,或上四下二,故于第四字下必当用一截板,此二调分别处耳。"^①

当然,《南曲九宫正始》也有不足之处,一是没有把《十三调谱》与《九宫谱》合并为一谱,使用起来十分不便。二是每一曲调下备列的格式不多,一般只有一、二格,未能给作家更多的选择余地。

如果说《南曲九宫正始》的成就在于"精"的话,那么清乾隆年间编成的《九宫大成》的成就则在于"博"。《九宫大成》由周祥钰、邹金生编撰,徐兴华、王文禄分纂,徐应龙、朱廷镠参定。乾隆七年(1742),庄亲王允禄奉弘历之命,主持编纂《律吕正义》一书,编成后,"因念雅乐、燕乐实相表里,而南北宫调从未有全函,历年既久,鱼鲁亥豕,不无混淆"②,乃更命周祥钰等人编《九宫大成》,于乾隆十一年(1746)编成,共八十二卷,兼收南北当方大成》,于乾隆十一年(1746)编成,共八十二卷,兼收南北当方大成》,于乾隆十一年(1746)编成,共八十二卷,兼收南北当方大成》,并为有工尺谱。南曲按引子、正曲(即过曲)、集曲三类排列,并于北曲谱后附南北合套。《九宫大成》虽沿用九宫之名,但南曲实际有十二宫调,而且将这十二宫调与十二月令附会起来,每月配一宫调,如正月为仙吕宫,二月为中吕宫,三月为大石调,四月为越调,五月为正宫,六月为小石调,七月为黄钟宫,十二月为羽调。

《九宫大成》的"博",主要表现在广备体式这一点上。由于编者都是供奉内廷的御用文人,条件优越,他们在编撰曲谱时,能够"博弋群编"^③,广采博收,不仅汇集了见诸前代曲谱的各种曲调,而且也将历代流传的南戏、传奇剧本及散曲中所能见到的曲调网罗殆尽。有些体式虽或因用韵混杂,或因衬字

① 《南曲九宫正始》第三册仙吕过曲【解三醒】曲下注。

② 清于振《新定九宫大成序》、《中国古典戏曲序跋汇编》,第138页。

③ 同上。

过多,或脱句阙字,不足为法,但编者也予以收录,以备一体。 如【仙昌·十五郎】曲第二格所引录的南戏《梅岭记》"南雄巡 检新除"一曲,虽此曲"用韵夹杂,本不足法"①,但"因诸谱皆 收,故存之"^②。又如【仙吕·川拨棹】曲引录所引录的南戏《西 厢记》"若不是衬残红芳径软"一曲,"首句用衬字太多,本不足 法"③,而编者为备一体,也故存之。有些曲调虽体式无异,但 因唱法有别,也一并收列。如【仙昌·好姐姐】曲所引录的明 陈大声《咏梅》散套"一交,黄昏静悄悄"一曲,其"句法、板式, 与第一、第二阕(《月令承应》"迢遥,海山仙岛"、《荆钗记》"指 望,终身奉养")毫无异同,而其声调悠扬,唱法有别致,故并录 之"④。另外,南曲发展到了清代,文人制作的集曲益盛,体式 也更是繁多,编者于谱中也广收集曲体式,每一宫调内都专列 "集曲"一类。由于编者广采博收,故《九宫大成》所收录的曲 调数量之多,体式之广,都是前所未有的。吴梅先生认为:"自 此书出,词山曲海,汇成大观,以视明代诸家,不啻爝火之与日 月矣。"⑤现将《九宫大成》与其他南曲谱所收列的曲调总数列 表比较如下:

曲调数曲别	十三调谱	九宮谱	蒋谐	沈谱	九宫正始	九官大成	南词简谐
正格	492	523	501	666	922	1513	867
变格	0	5	10	555	942	1260	0
集曲	2	51	55	163	208	596	0

① 《九宫大成南词宫谱》卷三仙吕正曲【十五郎】曲下注。

② 同上。

③ 《九宫大成南词宫谱》【川拨棹】曲下注。

④ 《九宫大成南词宫谱》卷三侧吕正曲【好姐姐】曲下注。

⑤ 吴梅《九宫大成南北词宫谱序》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第139页。

不过,《九宫大成》博而不精。由于编者是御用文人,他们 编撰曲谱的目的是"用以导扬圣化,鼓鬯休明"①,如翰林院侍读 学十干振在序言中所表明的那样:"方今圣人御世,礼乐修明, 我王之修是书,盖亦黼黻升平之意也。"因此,他们所选录的曲 文多采自《月今承应》、《法宫雅奏》、《九九大庆》、《劝善金科》等 宣扬封建迷信、为封建统治者歌功颂德、粉饰太平的内廷之曲, 而瞧不起早期出自民间书会才人之手的南戏,如《凡例》云:"谱 中所收《杀狗记》、《卧冰记》,文句鄙俚,《拜月亭》差胜,而用韵 亦夹杂。"故只要《月令承应》等内廷大曲中有曲可杳的,都取自 《月令承应》等内廷大曲作为程式,只是"新曲所无,仍用旧 曲"②。谱中虽也收录了一些古本南戏的曲文,但这是因为新曲 "体式不具,不得已而收之"③。并告诫作家:"但取音声,不问字 句。"④另外,编者的态度也极不严谨,多有妄改妄补。如卷五十 【南昌・红衫 L】曲引录南戏《朱文太平钱》"奴在房儿里仔细 听"一曲,把此曲误题作"散曲",原曲第五句"效□鸾俦凤侣", 本六字句,"效"字下脱一字(见《南曲九宫正始》册九引),编者 迳把此空格删去,遂变成五字句,又引最后一字"侣"字失韵,便 把此句改成"效巫娥梦云"。因此,其可靠性远逊《南曲九宫正 始》。

《南曲九宫正始》和《九宫大成》虽都有不足,但两者一从精选,一从博收,分别将南曲谱的编撰提高到了一个新的水平。

五、南曲谱之总结

自清代中叶起,联曲体的传奇渐趋衰落,到了清代末年,传 奇在曲坛的霸主地位基本上已为蓬勃兴起的花部诸腔戏所取

① 清于振《新定九宫大成序》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第138页。

② 《九宫大成南词宫谱·凡例》。《中国古典戏曲序跋汇编》,第 138 页。

③ 同上。

④ 同上。

代,从此一蹶不振。"好古之士,虽有意使之复兴,亦无法挽其颓运"⑤。而传奇既已不惟时人所重,故对于南曲谱的编撰也进入尾声,尤其是进入民国以后,不仅编撰曲谱者似凤毛麟角,而且从前原有的曲谱也"已不可尽见"②。吴梅先生的《南词简谱》可以说是最后一部南曲谱了。

吴梅(1884~1935),字瞿安,一作瞿庵,号霜厓,苏州人。曾任光华大学、北京大学、中央大学、金陵大学等校教授,毕一生之力,从事古典戏曲的教学与研究,阐明曲史,校订剧本,整理曲律,还创作传奇与杂剧。他从理论到创作,都为联曲体戏曲作了总结。《南北词简谱》则是他对南北曲谱所作的总结。吴梅先生有关戏曲理论的著作甚多,如《顾曲麈谈》、《中国戏曲概论》、《霜厓曲跋》等,"而以《南北词简谱》尤为重要"③。"庚申(1920)辛酉之交,始辑是书","至辛未(1931)孟夏,方得脱稿。历十年,而后卒业也"④。在编撰过程中,他整天"梳爬搜剔,辄废寝食"⑤,自称"竭毕生之心力,而所成者仅此"⑥。因此,吴梅先生自己十分重视此书,在去世前三月,还特地去信叮嘱门人卢前,其他著作"皆坊间出版,听其自生自灭可也,惟《南北词简谱》十卷,已成清本,为治曲者必需之书,此则必待付刻"②。

《南北词简谱》共十卷,其中一至五卷为《北词简谱》,五至十卷为《南词简谱》。所谓"简谱",顾名思义,其特色当为"简"。谱中南曲部分仅收列八百六十七支曲调,而且每一曲调下只列一体。但吴谱之"简",首先是简而精。吴谱所选录的曲调,都经过精心审核和选择的。对前人的曲谱,编者在借鉴时,不盲

① 浦江清《悼吴瞿安先生》,载《曲学丛刊》第三辑。

② 吴梅《南北词简谱序》,《南北词简谱》,第698页。

③ 浦江清《悼吴瞿安先生》,载《曲学丛刊》第三辑。

④ 吴梅《南北词简谱序》,《南北词简谱》,第698页。

⑤ 同上。

⑥ 同上。

⑦ 卢前《南北词简谱跋》。

从,不迷信,采取实事求是的态度,斟酌各家之得失,取其长而 避其短,"独下论断"①。他在《自序》中称,谱中征引届"北主《太 和正音》、玄玉《广正》,南主《九宫谱定》,亦参酌《南词定律》",但 "至分合论断,概出管见,雅不欲依附古贤,而于衬贴、正集、增 句、板式之间,尤兢兢焉"。如正宫集曲【雁角锦】,各谱虽皆知 此曲为犯调,"而所犯何曲,绝无塙定"②,沈谱"首取此调"③,但 其分注的曲调名有误,《南词新谱》、《钦定曲谱》等皆承沈谱之 误,其后《南词定律》、《九宫大成》虽对沈谱之误有所订正,但 "两书各有是非"④。编者仔细斟酌了各谱的得失后,便将此曲 "分列五段,复注小牌,集各谱之长,以立一定式"⑤。并于曲后 的注中对各谱的错讹一一作了订正。再如【正宫过曲•三字 今】,"此曲聚讼纷纷,诸谱所收,有《卧冰记》,有《刘盼盼》"⑥。 编者核对了各谱所收的曲文后,指出:"诸谱之误,在以叠字作 正文而已。"②故改收《刘盼盼》"秋风起"一曲,认为"当以此支为 正格"®,并在曲后注文中对各谱之误"一一释之","于是聚讼诸 说,迎刃而解"^⑨。又如【仙昌过曲·河传序】《西厢记》"巴到西 厢"一曲,蒋谱误题作【聚八仙】,以后诸谱虽已订正,但"首句皆 作两语,仍多葛藤"^⑩,吴梅先生认为"不如将'把咱'二字作衬, 前无异之为愈也"即。由于不为各家之见所囿,故多获创见,而 "旧谱凝滞悉为扫除"。浦江清先生曾称赞《南北词简谱》为

① 卢前《南北词简谱跋》。

②《南北词简谱》卷五正宫集曲【雁鱼锦】曲下注。

③ 同上。

④ 同上。

⁵⁾ 同上。

⑥ 《南北词简谱》卷五正宫过曲【三字令】曲下注。

② 同上。

⑧ 同上。

⑨ 同上。

⑩ 《南北词简谱》第六卷仙吕过曲【河传序】曲下注。

① 同上。

⑫ 卢前《南北词简谱跋》,《南北词简谱》,第 696 页。

"实集以前学者之大成","较之李玄玉、沈璟辈精密数倍"。这 一评价甚为确切。

其次,吴谱之"简",简而实用。编者在《自序》中表明,他作 此谱的目的是"欲立一定则,为学子导先路"①。故从曲谱的布 局体式,以至曲调的选择等,都着眼干方便作家依谱填词,即以 实用为目的。一是谱中所收的曲调多为常用之曲,不常用的曲 调不予收录,如"道宫有【薄媚破】一首",因"传奇、散套鲜有用 者,故不录"②。又如谱中"凡引子皆择取四支,两支长者,两支 短者"③,编者指出:"余谱从简,故不多列,即就此四支中择用, 亦足矣。"④二是不过多地排列各种体式,免使作家眼花缭乱,无 所适从。每一曲调下只列一正格曲文,但同时又在每一曲的正 格下注明常用变格之体式,如【黄钟过曲•黄龙衮】曲引录南戏 《荆钗记》"休将别泪弹"一曲,注云:"此【黄龙衮】之正格也。'背 井'二句,有作五字、七字者,是为变格,如《幽闺》云:'只恐容易 间,(把)恩情心事都忘了。'此格亦通用。"⑤浦江清先生谓李玉、 沈璟等人"于曲律只知其变而不能观其通,是以每个曲牌下,列 了许多'又一体'、'又一体'的格式,令人目迷五色。先生用归 纳方法,观其会通,定出一定不易之格律来,使学者知所依 归"⑥。三是注明每一曲调之声情与性质,以及具体用法。如卷 五【黄钟过曲·滴滴金】曲下注云:"宜用在同场合奏之时。"卷 五【正宫过曲·锦缠道】曲下注云:"此曲音调至为悲壮,官施老 生、正末之口。"卷六【仙吕过曲·番鼓儿】曲下注云:"此调专用 净、丑口吻,系快板曲,万不可用词藻。"有些曲调下还注明是单 用还是联套曲,如卷六【仙吕过曲·一封书】曲下注云:"此为单

① 吴梅《南北词简谱序》,《南北词简谱》,第698页。

② 《南北词简谱》卷七道宫注。

③ 《南北词简谱》卷五黄钟引子【西地锦】曲下注。

④ 《南北词简谱》卷八大石调引子【少年游】曲下注。

⑤ 《南北词简谱》卷五黄钟过曲【黄龙衮】曲下注。

⑥ 浦江清《悼吴瞿安先生》,载《曲学丛刊》第三辑。

用调,不入联套内,大抵以曲代信时用之。"若为联套曲,则注明与之相联的其他曲调名。如卷五【黄钟过曲·三段子】曲下注云:"此曲与【啄木儿】联次,不可移易。"又【归朝欢】曲下注云:"凡用【啄木儿】二曲、【三段子】二曲、【归朝欢】二曲,亦成一套。"由于注明了每曲之声情与性质及用法,作家便可按照不同的剧情来选择相应的曲调来填词作曲,极称便利。

由上可见,《南词简谱》虽简,但其成就不亚于它以前的南 曲谱。这也说明,吴梅先生为南曲谱所作的总结是简明而精确 的,故他的《南词简谱》虽然产生于联曲体戏曲趋于衰亡的时 代,但它在南曲谱的历史上有着重要的地位和作用。

北曲谱的沿革与流变

在我国古代戏曲发展史上,从北宋末年戏曲的正式形成到清代末年,在联曲体的戏曲中,虽然出现了南戏、杂剧、传奇等不同的戏曲形式,但从它们所采用的曲调来看,不外乎两类,即南曲与北曲。因此,被联曲体的戏曲作家在填词作曲时奉为准绳和依据的曲谱,也只有南曲谱与北曲谱两大类。与南曲谱相比,北曲谱的数量不多,较常见的只有《太和正音谱》、《北词广正谱》、《九宫大成》、《北词简谱》等四五种而已。但与南曲谱一样,北曲谱也经历了一个由粗到精,由不完善到完善的发展过程,故本文对北曲谱的沿革与流变作一些粗略的考述。

一、北曲谱之雏形

最早运用北曲曲调的是北曲杂剧和散曲,北曲杂剧和散曲 皆形成于金元之际,时人称为"乐府"和"传奇"。如元陶宗仪 《南村辍耕录》云:"稗官废而传奇作,传奇作而戏曲继。金季国 初,乐府犹宋词之流,传奇犹宋戏曲之变,世传谓之杂剧。"然而 作为北曲作家填词的准绳和依据的北曲谱的产生,却是在元代 末年,即北曲杂剧衰落之际才有的。这是因为在北曲杂剧产生 和盛行之时,作家精于创作,演员擅于演唱,"习之者多,善之者 众,出口成法,属耳为师",人人都熟悉曲律,"孰不惮烦而为之 谱者?故自来不问词书中有宋律,曲书中有元谱也"①。到了元 代末年,北曲杂剧开始衰落,其流行的范围和程度大大减小,并 非人人皆习,因此,曲律也渐渐生疏。尤其是这一时期北曲杂 剧作家的身分发生了变化,早期杂剧作家皆为书会才人,他们 因生活所迫,流落民间,与演员艺人为伍,以编撰剧本为生,故 熟悉舞台,精通曲律。而到了元代末年,由于元朝统治者重开 科举,使得原来那些以编剧为生的书会才人放弃编剧生涯,重 走出仕的道路。与此同时,一些文人学士纷纷染指北曲创作, 文人所作虽不乏杰作,但大多重文采而疏曲律,所作多脱离舞 台实际。因此,到了元代末年,随着北杂剧的衰落,北曲的曲律 问题引起了戏曲理论家们的重视,对曲律的考订成为当时戏曲 批评中的一个重要内容,而周德清是研究北曲曲律的第一人, 他在元代泰定年间所编撰的《中原音韵》中,编成了北曲发展史 上第一部北曲谱的雏形。

周德清,字日湛,号挺斋,江西高安暇堂人。约生于宋景炎二年(1277),卒于元至正二十五年(1365)。是一位戏曲音律学家兼散曲作家,"通声音之学,工乐章之词",所作"皆审音以达词,成章以协律,所谓'词律兼优'者"②。在当时曲坛上颇有声誉,"不惟江南,实当时之独步也"③。《中原音韵》是为了纠正当时北曲创作中不合曲律的弊病而作的,如周德清在《自序》中指出,关、马、郑、白"诸公已矣,后学莫及,何也?盖其不悟声分平仄,字别阴阳",在创作中,往往"平而仄,仄而平,上去而去上,去上而上去者,谚云'扭折嗓子'是也"。"合用阴而阳,阳而阴也,此皆用尽自己心,徒快一时意,不能传久,深可哂哉!深可怜哉!惜无有以训之者。"而周德清是十分重视曲律的,他认

① 任讷《作词十法疏证序》,《散曲丛刊》本,中华书局 1931 年影印。

② 元欧阳玄《中原音韵序》,《中国占典戏曲论著集成》第一册,第 174 页。

③ 元琐非复初《中原音韵序》,《中国古典戏曲论著集成》第一册,第179页。

377

为:"作乐府,切忌有伤于音律。且如女真【风流体】等乐章,皆以女真人音声歌之,虽字有舛讹,不伤于音律者,不为害也。大抵先要明腔,后要识谱,审其音而作之,庶无劣调之失。"①而他自己在创作中也十分注重音律,如虞集谓其所作"属律必严,比字必切,审律必当,择字必精,是以和于宫商,合于节奏,而无宿昔声律之弊也"②。因此,他对当时北曲创作中出现的不守曲律的弊病十分不满,有感于当时"无有以训之者",他便起而"训之"。如他自称:"予甚欲为订砭之文以正其语,便其作,而使成乐府。"③其友人罗宗信在《中原音韵序》中也指出:元初北曲兴盛,名家辈出,然而"后之不得其传,不遵其律,衬垫字多于本文,开合韵与之同押,平仄不一,句法亦粗。……高安友人周德清,观其病焉,编葺《中原音韵》并《起例》,以砭炳之"。

《中原音韵》全书分为两部分,前一部分是韵谱,后一部分是《正语作词起例》,北曲谱便列于后一部分内。《正语作词起例》所论及的内容很多,北曲谱便是由其中所收列的"乐府三百三十五章"和"作词十法"中的"务头"、"对耦"、"末句"、"定格"等章节所组成的。《中原音韵》所列的北曲谱虽十分简略,体制不够完备,但有关北曲曲律的一些主要内容已经论及。对于曲谱来说,必须具备两个方面的内容,是宫调谱,是曲调谱。所谓宫调谱,就是确定宫调与曲调的归属关系。在《正语作词起例》中,收录了三百三十五支北曲曲调,并将这三百三十五支曲调按其不同的声情,归隶于相应的宫调之下。每支曲调都有各自特定的旋律和声情,而宫调就是标志曲调的具体声情,"大凡声音,各应于律吕,分于六宫十一调,共计十七宫调:仙吕调清新绵邈,南吕宫感叹伤悲,中吕宫高下闪赚,黄钟宫富贵缠绵,

① 元周德清《中原音韵·正语作词起例》、《中国古典戏曲论著集成》第一册,第 231 页。

② 元虞集《中原音韵序》,同上,第174页。

③ 元周德清《中原音韵序》、《中国古典戏曲论著集成》第一册,第175页。

正宫惆怅雄壮,道宫飘逸清幽,大石风流酝藉,小石旖旎妩媚,高平条物滉漾,般涉拾掇坑堑,歇指急并虚歇,商角悲伤宛转,双调健捷激袅,商调凄怆怨慕,角调鸣咽悠扬,宫调典雅沉重,越调陶写冷笑"①。因此,将曲调按照声情分类,归隶于具有相应声情的宫调之下,使剧作家在编撰剧本时能根据剧情的需要,选用相应声情宫调内的曲调来填词。而且北曲杂剧一本四折,每折必须由同一宫调的曲调组成一个套曲。因此,确定每一宫调所隶属的曲调,这也便于作者在采用曲调组成套曲时不致违律,如吴梅先生指出:"今曲中所言宫调,即限定某曲当用某管色,凡为一曲,必属于某宫或某调,每一套中,又必须同是一宫一调,若一套中前后曲不是同宫,即谓出宫,亦谓犯调,曲律所不许也。"②

周德清在《中原音韵》中所排列的宫调谱与前一部分所排列的北曲韵谱一样,也是从北曲创作实践中总结出来的,如在周德清稍前的燕南芝庵《唱论》中,对北曲十七宫调的声情也有同样的总结和记载,这说明周德清在《中原音韵》中所总结的北曲十七宫调的声情是当时北曲创作和演唱实践中所通行的。而且也正因为各宫调与曲调的隶属关系是从北曲创作的实践中总结出来的,符合北曲宫调与曲调的实际情况,因此,在后来出现的一些北曲谱,如明初朱权的《太和正音谱》、清初李玉的《北词广正谱》,直至民国初年吴梅先生的《北词简谱》等都沿用了《中原音韵》所确定的宫调与曲调的隶属关系,很少有出人。

所谓曲调谱,就是规定和注明曲调的句格、平仄、韵脚、句逗等具体格律,这是曲谱的主要内容。《中原音韵》在"定格"项下,排列了四十支曲调,每支曲调下选收了词采与音律兼美、流行较广的剧曲或散曲的曲文作为范文,同时在每一曲的范文

① 元周德清《中原音韵·正语作词起例》、《中国古典戏曲论著集成》第一册,第 231 页。

② 吴梅《顾曲麈谈·论宫调》,第8页,上海古籍出版社2000年版。

下,又加以评注,对该曲的平仄、阴阳、韵脚等格律加以具体评析,指明其得失,这样就大致规定了该曲的句格、平仄、韵脚、句 逗等格律,使得作家在填词作曲时有律可依。

除"定格"所收的四十支曲调外,又在"末旬"一项内,也排 列了六十八支曲调的尾句格律。周德清认为,一曲之末句与诗 之首句有着同样重要的意义,"诗头曲尾是也,如得好句,其句 意尽,可为末句。前辈已有'某调末句是平煞,某调末句是上 煞,某调末句是去煞'。照依后项用之"^①。一般说来,一支曲调 的末句是否合律,对整支曲调的合律与否影响很大,因为一支 曲调的主腔总是落在该曲的末句上,即末句最能体现这一曲调 的声情的特殊旋律。如清刘熙载《艺概》谓:"曲辨平仄,兼辨仄 之上去,……辨上去尤以煞尾句为重,煞尾句尤以末一字为 重。"近人任讷也指出:"曲尾最要紧,因音节较美,每每即务头 所在,故文字必紧,而平仄必严也。"②因此,周德清在"末句"项 内特别列出较常用的六十八支曲调的末句谱式,示作家以正确 的格律。与"定格"排列谱式的方法不同,周德清在排列"末句" 谱式时,按照末句的句格、平仄等格律加以分类,将不同宫调、 不同曲调中凡末句格律相同的归为一类,排列在一起,如【折桂 令】、【水仙子】、【殿前欢】、【乔木杳】、【普天乐】等五支曲调的末 何格律皆为"仄仄平平";又如【金盏儿】、【贺新郎】、【喜春来】、 【满庭芳】、【小桃红】、【寨儿令】、【小梁州】、【赏花时】等八支曲调 的末句皆为"仄仄仄平平"。这些曲调虽然所隶属的宫调不同, 声情不一,但由于周德清在这里要强调曲调末句的格律,因此, 将它们排列在一起,不仅便于查找,而且也容易掌握。另外,与 "定格"一样,周德清在"末句"所排列的一些句格下也加以了评 注,如在"去上"这类句格下注云:"去平属第二着,切不可上

① 元周德清《中原音韵·正语作词起例》、《中国古典戏曲论著集成》第一册、第 237 页。

② 任讷《作词十法疏证序》,《散曲丛刊》本,中华书局 1931 年影印。

平。"又在"平去平"句格下注云:"平去上属第三着。"

在《作词十法》中,周德清还提出了曲调的"务头"问题,他 指出:"要知某调、某句、某字是务头,可施俊语于其上。"又在对 "定格"内所排列的四十支曲文的具体评析中,也分别注明每曲 之"务头"处。如在【醉中天】曲下注云:"第四句、末句是务头。" 又在【迎仙客】曲下注云:"妙在'倚'字上声起音,一篇之中,唱 此一字,况务头在其上。"所谓"务头",从周德清所作的提示来 看,似乎是指演唱效果,其实这也是一个曲律问题。如吴梅先 生对"务头"有比较详细明确的解释,曰:"务头者,曲中平、上、 去三者联串之处也。如七字句,则第三、第四、第五之三字,不 可用同一之音。大抵阳去与阴上相连,阴上与阳平相连,或阴 去与阳上相连,阳上与阴平相连亦可。每一曲中,必须有三音 相连之一二语,或二音(或去上、或去平、或上平,看牌名以定 之)相连之一二语,此即为务头处。……当先自定以某句某字 为务头,而为之定去上、析阴阳也。"①因此,周德清在《中原音 韵》中提出了曲调中的务头问题,并指明曲中务头之所在,这实 际上也指出了一曲之中重点句子的格律。

另外,周德清还专门列出了北曲中一些具有特殊曲律的曲调,一类是"名同音律不同者",一类是"句字不拘可以增损者"。所谓"名同音律不同",就是曲调名相同而句格、平仄、韵脚、句逗等具体格律实异,如【黄钟·水仙子】与【双调·水仙子】、【黄钟·寨儿令】与【越调·寨儿令】,这一类曲调共有十六支。所谓"句字不拘可以增损者",即是某些曲调在曲律规定的句格之外,可以增加或减少句字,如正宫中的【端正好】、【货郎儿】、【煞尾】,仙吕中的【混江龙】、【后庭花】、【青哥儿】等,这一类曲调共有十四支。周德清虽然没有对这两类曲调的格律加以具体分析和说明,但他首次总结和指出了这些曲调的特殊性,对剧作

① 吴梅《顾曲魔谈·论北曲作法》、《中国古典戏曲论著集成》第一册,第36页。

家正确运用这些曲调是很有帮助的。

当然,作为第一部北曲谱,《中原音韵》所列的北曲谱还是很不完善的。首先是体制上的不完备,不仅所列的曲调谱式不多,有完整谱式的仅"定格"内所列的四十支曲调,而且所列的谱式仅有例曲,没有格律化与程式化。其次,评述欠详细,往往只是提出问题,没有加以具体说明,语焉不详。如对务头问题的论述,虽然指出了所列曲调中的"务头"之所在,但没有详细说明"务头"与具体格律之间的关系。再如虽然列出了句字可以增损的曲调名,然而对于具体的增损之法未作说明,使作家知其然,而不知其所以然。因此,《中原音韵》所列出的北曲谱还只能算是北曲谱之雏形。

二、北曲谱之完备

元代末年周德清开了编撰北曲谱之先声后,到了明代初年,朱权继之而起,编撰了《太和正音谱》,使北曲谱的体制得以完备。

朱权,号臞仙、涵虚子、丹邱先生。生于明洪武十一年(1378),卒于明正统十三年(1448),是朱元璋第十七子,洪武二十四年(1391)封于大宁(今内蒙古),永乐元年(1403)改封南昌。卒后谥献,世称宁献王。由于出身皇室,从小就有优越的学习条件,故他博识好学,对诸子百家、诗词曲赋,以至卜筮修炼均有涉猎,自称"大明奇士"。中年以后,因在政治上受到排挤,便热衷于"修真养性"。一生著述颇丰,戏曲是他从事文学活动的一个重要方面,作有《冲漠子独步大罗天》、《卓文君私奔相如》等十二种杂剧,戏曲论著除《太和正音谱》外,尚有《务头集韵》、《琼林雅韵》等,其中以《太和正音谱》影响最大。朱权编撰《太和正音谱》的目的,也是欲给北曲作家立一"楷式",如他自称:"余因清宴之余,采摭当代群英词章,及元之老儒所作,依声定调,按名分谱,集为二卷,目之曰《太和正音谱》;审音定律,辑为

一卷,目之曰《琼林雅韵》;蒐猎群语,辑为四卷,目之曰《务头集韵》。以寿诸梓,为乐府楷式,庶几便于好事,以助学者万一耳。"^①

《太和正音谱》分为前后两部分,前一部分是对北曲杂剧和 散曲的创作风格、流派的评论与总结、题材的分类以及记载有 关戏曲的史料。后一部分则是北曲谱。北曲谱的格局与《中原 音韵》相同,也分为两部分,前面是宫调谱,排列了十二宫调各 自所隶属的曲调,这一部分的内容完全承自《中原音韵》中所排 列的。后一部分是曲调谱,这一部分在《中原音韵》所列的基础 上作了较大的增补和改进。一是在《中原音韵》"定格"所列的 四十支曲调的谱式的基础上, 替其余的二百九十支曲调都补洗 了例曲,使三百三十五支曲调都有谱可循,有律可依。二是注 明平仄正衬。《中原音韵》在所选收的例曲下,只有文字评述, 而且只是对曲中某些重点字句的平仄等格律加以注明,对整支 曲调的平仄、正衬等格律并没有加以明确规定,虽然作家可以 通过对所列的曲文的揣摹诵习来确定该曲的格律,但作为一部 供作家作曲填词的曲谱来说,仅有例曲而无一定的规范,就不 够严谨明了。而朱权在《太和正音谱》中对此作了改进,即以曲 律术语取代评述,在所收的例曲曲文傍边明确注上平仄、韵脚、 句逗等具体格律,使每一曲调的曲律规范化、格律化。而这样 也就使得北曲谱的体制趋于完备。因此,可以说,在北曲谱的 发展史上,《太和正音谱》是第一部较完备的北曲谱,在北曲谱 的体制上为后来产生的北曲谱奠定了基础。

《太和正音谱》虽然在完备北曲谱的体制上取得了一定的成就,然而从其具体内容来看,还不够完善,存在着许多错误,主要有以下这些问题:一是曲调未加详考,多有混淆之处。有些曲调名异而曲律实同的曲调在谱中被误分为二,如【忆玉孙】

① 明朱权《太和正音谱序》,《中国古典戏曲论著集成》第三册,第11页。

与【一半儿】实为一曲,本为宋秦观首创的词调,因词的起句有 "忆王孙"三字,故名。又因末句有两"一半儿"词,故曲名又作 【一半儿】,如末句不用"一半儿"一词,则名曰【忆王孙】,两者名 虽异,而格律实同,而《太和正音谱》误为两调,两调并收。再如 【金娥神曲】与【神曲缠】、【阿忽令】与【阿纳忽】等也都是一调两 名之曲,而《太和正音谱》也都误其为两种格律不同的曲调而并 收之。有的则是将两曲误为一曲,如【南吕·玉交枝】曲,按句 格应为八句,而《太和正音谱》选收无名氏小令"休争闲气"一曲 作为定格,共十六句,详考其多收的"赤紧的乌紧飞"等八句的 句格,实为【四块玉】一曲,而《太和正音谱》将两曲混合在一起。 又如【黄钟·文如锦】曲,正格为十六句,【幺篇】为十五句,《太 和正音谱》选收王和卿散套"病恹恹"和"空颠金莲搓玉纤"两曲 作为范曲,在【幺篇】的本调下尚有"(我待)甘心守秀士捱齑盐" 等七句,按其句格,当为【愿成双】曲,而朱权也将此曲与【文如 锦】(【幺篇】) 误为一曲。有的则将同一曲调的正格与【幺篇】误 接在一起。曲调源于词调,词调中的长调慢词分为上下两片, 南北曲采用词调作为曲调后,将词调中的上下两片分成两支。 而朱权不明此理,仍将两片误为一曲,如【双调•锦上花】曲,洗 收关汉卿散套"展放愁眉"一曲,其实自"到头这一身"句以下为 该曲的【幺篇】,而《太和正音谱》将两曲误接在一起。有的是所 收的曲文与曲调名不符,如【双调·捣练子】曲下选收杨景辉 "岚光湿布袍"一曲,按其句格,与【捣练子】句格不合,而与【南 吕・生査子】曲的句格相合。又如【双调・小阳关】曲选收乔吉 散套"次第明月圆"一曲,曲文与【小阳关】曲的句格相去甚远, 实为【锦上花】之【幺篇】。

二是在曲调下所注的句格、平仄、正衬、韵脚、句逗等多有混淆之处。或正衬不分,以正作衬,以衬作正,如【双调·十棒鼓】曲选收无名氏小令"将茅庵盖了"一曲,其中第五、六两句"洞门半掩,半掩毫无锁钥"及第十、十一两句"青松影里,影里

384

沉醉倒",按此曲定格,这四句实为两句,句中一"半掩"与一"影 里"两迭字中,其一为衬字,而《太和正音谱》将"半掩"、"影里" 皆作正字,进而又将一句误分为两句。或句逗有误,在北曲曲 调中,有些曲调有一字句,且叶韵,而《太和正音谱》往往未加句 逗,遂抹煞一句韵格。如【双调·碧玉箫】曲第九句为一字句, 《太和正音谱》选收无名氏小令"乌兔相催"一曲,其中第九句 "幸"与第十句"有几杯"误连,便失去这一字句格。又如【中 吕·齐天乐】曲的第四句也为一字句,《太和正音谱》选收张小 山小令"潜身且入无何"一曲,也将第四句"和"与第五句的"邻 友相合"误连为一句。或是所选收的曲文脱字漏句,如【越调• 送远行】曲,选收郑光祖《月夜闻筝》第二折"寒波照落辉"一曲, 原剧第二句与第四句为五、七字句("潋滟涨玻璃"、"若共西施 两处比"),与此曲句格正相合。而《太和正音谱》第二句中脱漏 "涨"字,第四句中脱漏"处"字,遂失此曲之定格。有的甚至脱 漏儿句,如【正宫·蛮姑儿】曲,选收白朴《梧桐雨》第四折"懊 恼,喑约"一曲,原剧在"喑约"下尚有"惊我来的又不是楼头过 雁,砌下寒蛩,檐间玉马,架上金鸡"四句,按此曲之句格也应有 此四句曲文,而《太和正音谱》将此四句误作宾白,全都删去,使 这一曲调句格缺失。

另外,对于"句子不拘可以增损"的曲调,《太和正音谱》也没有注明具体增损处,只是逐录了《中原音韵》所列出的"句字不拘可以增损"的十四支曲调,故同样没有给作家提供具体的增损之律。

由上可见,《太和正音谱》虽然首次完备了北曲谱的体制, 在体制上为后来产生的北曲谱奠定了基础,但在内容上还是不 完善的。

三、北曲谱之完善

自明初朱权编成《太和正音谱》后,在明代又陆续出现了---

些北曲谱,如程明善的《啸余谱》、范文若的《博山堂北曲谱》,但这些曲谱都是沿袭《太和正音谱》,在北曲谱的体制和内容上都没有新的发展。直到清代初年李玉的《北词广正谱》的出现,使北曲谱的编撰在《太和正音谱》的基础上有了较大的发展,如果说《太和正音谱》的产生使北曲谱在体制上得以完备,那么《北词广正谱》的产生则标志着北曲谱在体制与内容上都臻于完善。

《北词广正谱》的编者李玉,字玄玉,元玉,号苏门啸侣、一笠庵主人。江苏吴县人。约生于明万历二十五年(1597),卒于清康熙十五年(1676)。据当时与李玉有交往的吴伟业说,李玉的文学造诣很高,"其才足以上下千载,其学足以囊括艺林",但他在仕途上很不意,"连厄于有司",直到崇祯年间才得中副榜。明亡后,便"绝意仕进",一心从事戏曲创作①。作有《一捧雪》、《人兽关》、《永团团》、《占花魁》、《清忠谱》等三十多种传奇,所作多合律,颇受梨园子弟欢迎,如钱谦益云:"元玉言词满天下,每一纸落,鸡林好事者争被管弦,如达夫、昌龄声高当代,酒楼诸妓,咸歌其诗。"②他的《永团圆》传奇"甫属草",便被戏班"攘以去",付诸舞台③。这样的创作实践对他编撰北曲谱有很大的影响。

李玉的《北词广正谱》是根据徐于室的《北词谱》原稿增订而成的,如吴伟业在《北词广正谱序》中谓其"间采元人各种传奇散套及明初诸名人所著中之北词,依宫按调,汇为全书,复取华亭徐于室所辑参而订之"。《北词广正谱》卷首也署曰:"华亭徐于室原稿,茂苑钮少雅乐句,吴门李玄玉更定,长洲朱素臣同阅。"徐于室和钮少雅是《南曲九宫正始》的编者,都是戏曲音律学家。徐于室的《北词谱》原稿现有清钞本,原为郑振铎先生所

① 清吴伟业《北词广正谱序》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第79页。

② 清钱谦益《眉山秀题词》,同上,第1470页。

③ 明冯梦龙《墨憨斋重订〈永团圆〉传奇叙》,同上,第1470页。

藏,现存北京图书馆。卷首与《南曲九宫正始》一样,也附有《凡例》和《臆论》两文,在《凡例》中可以看出,徐于室在编撰《北词谱》时也与编撰南曲谱一样,态度十分严谨,注重选收原文古调作为范文,并详加考核,对于有些有脱误的曲调,虽已看出有误,但不妄改妄补,如其中《阙疑》一款云:"【黄钟·倾杯序】《天宝遗事》云:'又不曾口口口口误失军期。'明知为'冒犯将令',脱四字而不敢补也。"再从《北词谱》的具体内容来看,与《南曲九宫正始》一样,也十分精善,而且将其与《北词广正谱》作一比勘,其中大多数曲调与注文为《北词广正谱》所吸收。因此,有徐于室的《北词谱》作为基础与借鉴,加上李玉本身精通曲律,另外又有钮少雅、朱素臣的帮助,便使得《北词广正谱》无论在体制上,还是在内容上都取得了较高的成就。

《北词广正谱》之成就,正如编者在谱名中所标榜的那样, 一是"广",一是"正"。其"广",就是广收曲调,广备谱式。一方 面,扩大了《中原音韵》、《太和正音谱》所收的北曲曲调,所收的 曲调从《中原音韵》、《太和正音谱》所收的三百三十五支增加到 四百四十一支。在这新增加的一百多支曲调中,有些是名同而 曲律实异的曲调,这些曲调在《中原音韵》、《太和正音谱》中只 归入一个宫调内,没有加以分别,而《北词广正谱》则作了区分, 按它们不同的格律与声情,分别归入相应的宫调内。如【柳叶 儿】曲,《太和正音谱》只收在仙昌内,而《北词广正谱》在黄钟、 仙吕两调内皆收之。收入黄钟内的【柳叶儿】曲可入双调,而收 入仙吕内的【柳叶儿】可人商调。又如【普天乐】曲,《中原音韵》 和《太和正音谱》只收在中吕内,《太和正音谱》在曲下注云:"即 【黄梅雨】。"李玉认为,【普天乐】有二体,一入中吕,一入正宫, 其中中吕【普天乐】与正宫内的【黄梅雨】相同,如他在正宫【普 天乐】曲下注云:"【正宫・普天乐】、【黄梅雨】牌名并列,《正音 谱》注【中吕·普天乐】云即【黄梅雨】,此【普天乐】与前【黄梅 雨】自别,岂中吕【普天乐】即正宫【黄梅雨】? 而正宫【普天乐】、

【黄梅雨】仍自二耶!"因此,他不仅将【普天乐】一分为二,分别 列入中吕与正宫,而且在正宫中又增列【黄梅雨】一曲,这样就 由《太和正音谱》所收的一曲扩增为三曲。有的是在《中原音 韵》和《太和正音谱》中将牌名与曲律皆异的两曲误为一曲的, 《北词广正谱》则对这些被混淆的曲调加以分列,如双调内的 【挂玉钩】与【挂搭沽】、【挂玉钩序】与【挂搭沽序】、【醉娘子】与 【醉也摩沙】、【凤引雏】与【殿前欢】等在《中原音韵》、《太和正音 谱》中都误为是名异律同的曲调,故只收一调,而《北词广正谱》 则将它们分开,两调并收。这样就由原来的四支曲调扩增到八 支,增加了一倍。与《中原音韵》、《太和正音谱》相比,《北词广 正谱》的分体更为细致,如【怨别离】与【常相会】两曲,其格律十 分相近,《中原音韵》、《太和正音谱》皆以其为一曲,故只收【怨 别离】一曲,而《北词广正谱》将其一分为二,后来《九宫大成》也 承《北词广正谱》所分,并在曲下注云:"此【常相会】与【怨别 离】,二体相似,元人套中或用【怨别离】,而不用【常相会】,故 《曲谱大成》削去此体。然二体句法原有不同处,莫若两列其 名,庶免一题两呼。"有的是《中原音韵》、《太和正音谱》漏收的, 如《北词广正谱》正宫内收有【汉东山】一曲,李玉认为,这是前 人诸谱所遗漏的,他在曲下注曰:"此调诸目失收,在南《牧羊 记》为【凯歌】,属正宫无疑。"又如双调内的【沙子摊破清江引】、 【朝元乐】、【海天晴】、【一机锦】、【好精神】、【农乐歌兼破雁儿 落】、【动相思】、【二犯白苎歌】等八曲,也为《中原音韵》、《太和正 音谱》所未收,李玉根据《乐府群珠》所载的元代一个盲人散曲 作家刘伯亨的散套增补。有的是在北曲创作中不常用的曲调, 如商调中的【贤圣吉】、【满堂红】、【芭蕉延寿】等曲,自己不能单 独成套,只能与双调、仙吕等宫调内的曲调合用,如李玉在【满 堂红】曲下注云:"此章与【贤圣吉】、【双调·大德歌】、【双调· 鱼游春水】及【芭蕉延寿】相连杂,在第一折仙吕套内舞唱,不入 套,又五章各韵。"而《中原音韵》注重实用性,未收这些不常用

的曲调,《太和正音谱》沿袭《中原音韵》之旧目,故也没有收录,《北词广正谱》则对这些使用频率不高的曲调也予以收录。再如《北词广正谱》增列了高平调,高平调虽出自唐代燕乐,到宋代还保留着这一宫调^①,但它所属的曲调甚少,且不能独立成套,故元杂剧中基本不用这一调内的曲调,而《北词广正谱》根据《董西厢》收录了【木兰花】、【糖多令】、【于飞乐】、【青玉案】、【尾声】等五曲。

在新增加的曲调中,有一些是犯曲,这些曲调原来与本调相混,李玉查明后,特从本调中分离出来,别列一调。如黄钟内的【神仗儿犯】所收的王伯成"淡自浅傅"曲,曲下注云:"向无题,今查明。"该曲是由【神仗儿】犯【梁州第七】而成,故题作【神仗儿犯】,以别于【神仗儿】本调。又如【节节高犯】所收的侯正卿"近新来特故的心肠硬"一曲,在曲下也有注云:"向蒙本调,今查正。"该曲系【四块玉】犯【节节高】而成,故题作【节节高犯】。

另外,《北词广正谱》还首次收列了北曲中与南曲格律相同的曲调。北曲与南曲都是从宋词、诸宫调、大曲、唱赚中吸收曲(词)调作为曲调的,由于来源相同,因此,有些曲调虽然在演唱方法、具体声情上南北有差异,然而句格、韵脚、句逗等格律却南北相同。《中原音韵》、《太和正音谱》可能是因这些曲调南北相同,故未予收列,而《北词广正谱》为了广备谱式,也予以收列。如正宫内的【金殿喜重重】、【怕春归】、【春归犯】、【番马舞西风】、【普天乐】、【锦庭芳】等曲调,皆注明"与南词同",并在【番马舞西风】、【普天乐】、【锦庭芳】三曲下注云:"以上三章一套,断属南调,北有其目,而缺其词也。"这几支曲调南北相同,而北曲中无相应的曲文可选,故《北词广正谱》选收了南曲中的曲文作为范文。又如大石调内所收的【灯月交辉】、【喜梧桐】、【女冠子】、【鹧鸪天】四曲,例曲也为南戏《李宝》中的曲文。如【灯月

① 见《宋史·乐志》。

交辉】曲下注云:"此元传奇《李宝》南词也。"显然,这也是由于 北曲中仅有其目而无相应的曲文,故选收了南曲曲文。

《北词广正谱》在扩大所收曲调的同时,还在谱中广收变 格。所谓变格,就是与定格在曲律上稍异,但又不失该曲主要 旋律与声情的别体。每一种曲调的格律虽然具有客观性与稳 定性,但并不是凝固不变的,它在创作和演唱实践中约定俗成, 同时又随着戏曲本身的发展而发生变化。即在定格之外,又出 现一些变格,如在元人所作的剧曲或散曲中,同一曲调在不同 的作家笔下,或不同的剧作中,句格、平仄、韵脚等曲律存在着 差异,而这些差异便是戏曲发展的必然结果。因此,随着戏曲 的发展,出现的变格也目益增多。这些变格是稳定中的变,即 是在曲律允许范围内的一些变通,并不影响该曲的主腔与声 情,故在曲谱中除正格之外,收列一些变格,能为作家在采用曲 调按谱填词时提供更多的选择余地,以丰富曲调的表达力,适 应表现各种性质的剧情的需要。而《中原音韵》、《太和正音谱》 都只列正格,不列变格,《北词广正谱》则在每一曲的正格之下, 又列出各种变格的谱式。如【正宫•月照庭】曲,共收两格,正 格为九句,变格为八句,而《太和正音谱》只收第二格,李玉在曲 下注云:"此章《正音谱》云:'古九句,时唱八句。'前九句格谱所 遗,此八句格谱所收。"又如【双调·快活年】曲下共收三格,在 第二格下注云:"与前绝异、《正音谱》不收。"《北词广正谱》共收 列变格九百十一种,超过了正格,正变相加,全谱共收列一千三 百十一种曲调谱式,与前人诸谱相比,其数量上确是十分 "广"了。

另外,《北词广正谱》之"广",还体现在北曲谱的体制更完善,在谱中除列出只曲谱式外,还列出了联套的谱式。对于联曲体戏曲来说,曲调的组合,即联套也有一定的格律,而且联套格律也是曲律的重要内容。与南曲相比,北曲的联套之律更为严格,如吴梅先生指出:"北曲之套数,前后联串之处,最为谨

严,较南曲之律为密。"①这是因为北曲虽然没有急曲与慢曲、粗曲与细曲之分,但也有联套曲与非套数曲(即小令)的区别,而且北曲在联套时有借宫之法,即借用别的宫调内的曲调联合成套,而所借之曲也有一定的规范,故列出联套谱式,这也应该是曲谱的内容之一。若仅有具体曲调的格律,没有列出联套之法,这仍不能满足作家依谱填词的需要,而前人的北曲谱中均未列套曲谱式,李玉指出,"不将全套序别,致诸调用置乖方,前后失次,亦填词之一恨"②!因此,他在谱中"并别序之第"③,即列出套曲谱式,在每卷卷首的目录内,分别列出每一宫调的联套谱式,而且列出小令的曲目,以分清套数曲与非套数曲之别。这样也就使北曲谱在体制上更趋完备。

《北词广正谱》的第二个成就是"正",所谓"正",也就是给作家以正确的指导,提供正确的曲律。其"正",首先体现在编撰曲谱的态度与选收曲文的标准上。李玉在编撰《北词广正谱》时,不仅吸收了徐于室《北词谱》原稿中的大多数内容,而且也继承了徐于室的实事求是的治学态度,也十分严谨,对所收的例曲精心选择,如《太和正音谱》在【黄钟·女冠子】曲下收录王伯成《天宝遗事》"吾皇为要花开早"一曲,李玉认为此曲"字句句读欠的,故易之"④,改收马致远"上苍不负功名侯"一曲。朱权在《太和正音谱》中还多收明人甚至自己的曲文作为范文,李玉则注重选收原文古调作为范文,故对《太和正音谱》所收的例曲加以更换,以元人之曲易之。如【黄钟·喜迁莺】第二格引录元杨显之《潇湘夜雨》"好看我无情无绪"一曲,在曲下注云:"第四句变此格,《正音谱》所收乃丹丘先生套数,非元词,故易之。"对于有些曲文中原就存在的错说或脱漏之处,虽已看出其误,但在没有找到可靠的材

① 吴梅《顾曲廛谈·论北曲作法》,第36页。

② 《北词广正谱·黄钟宫套数分题》注,《北词广正谱》元集卷首。

③ 同上。

④ 《北词广正谱》【黄钟·女冠子】曲下注。

料前,不妄改妄补,只是拈出其误处。如【小石调·伊州遍】和【幺篇】选收白朴"为忆小卿"和"故人杳杳"两曲,该曲【幺篇】第九句作四字句("渔灯相照"),而前曲作七字句("全然不怕夭折挫"),李玉认为,【幺篇】曲可能脱漏一字,但他没有妄加增补,只是在曲下注明:"'相照'句与前'全然'句不同,疑中脱一字。"

其次,《北词广正谱》之"正",体现在能给作家以正确明白 的指导,在谱中对曲律中一些比较难以掌握的问题详加说明辨 析。如北曲中某些"句字不拘,可以增损"的曲调,《中原音韵》、 《太和正音谱》虽已列出十四支"句字不拘可以增损"的曲调,但 没有注明具体增损之法。其实,这一类曲调虽句字可以增损, 但在定格内所增加或减损的句字的数量和句格仍有一定的限 制,如清徐大椿在《乐府传声》中指出:"盖不拘字句者,谓此一 调字句不妨多寡,原谓在此一调中增减,并不谓可增减在他调 也。然则一调,自有一调章法句法及音节,森然不可移易,…… 否则竟为无调之曲,荒谬极矣。"这种增损之法不易掌握,作为 曲谱则应该注明,提供详细明确的谱式。然而由于在李玉以前 没有一部曲谱予以注明,故在明代的一些戏曲作家中,往往随 意增损,如汤显祖在《牡丹亭》中,为了逞才情,不顾增损之律, 《冥判》出的【混江龙】曲一味增加句子,竟达几十句之长,"把读 且不易穷,岂能一一按歌"①!徐大椿对这种随意增损的现象提 出了批评,指出:"世之作此调者,遂随笔写去,绝无格式,真乃 笑谈,要知果可随意长短,何以仍谓之【黄钟尾】,而不名之【混 江龙】?又不谓之【草池春】?且何以【黄钟尾】不可入仙吕,【混 江龙】不可入南吕耶?此真不思之甚!"而目,他认为, 造成这种 随意增损句子的弊病的原因,就是曲谱没有加以注明增损之 律,"订谱者,亦仅以不拘字概之,全无格式,令后人易误也"②。

① 清叶堂《牡丹亭全谱·凡例》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第 158 页。

② 清徐大椿《乐府传声》,《中国古典戏曲论著集成》第七册,第173页。

李玉也看到了前人曲谱中没有注明增损之法的缺陷以及当时戏曲创作中的违律现象,因此,他在谱中对增损之律详加说明,在每支句字可以增损的曲调下,都注明增损之处,使作者有所依据,不致盲目增损,以坏句格。如【仙吕·混江龙】曲下注云:"此章句字不拘,可以增损,添四字或三字排句,不拘多寡,亦不拘韵否,但须以平平仄,去更妙,三字如此'人多在'一句,韵更妙接之。"再如【双调·搅筝琶】曲,"此章亦句字不拘,可以增损,末句必要平平仄平平去平,偏(遍)阅俱止四字,而周(德清)平仄七字,再查其见于定格,评【清江引】者,此末句止四字也"⑤。又如【正宫·煞尾】曲,"此章句字不拘,可以增损,按此章但见增三字句,不见增四字句,白仁甫《梧桐雨》剧止增三字,不增四字"②。

再如在北曲曲调中,与南曲同名而格律相异的一些曲调,对于作家来说也是一个比较困难的问题,因为自北曲杂剧流传到南方后,南北曲出现了交流,产生了南北合套的形式,剧作家也兼作南北曲,因此,在运用这类名同而格律不同的曲调时常常会出现混淆,或以南曲为北曲,或以北曲为南曲。对此,纽少雅和徐于室在编订《南曲九宫正始》时已经注意到这一问题了,如《南曲九宫正始》册七【道和】曲下注云:"今之梨园多有浑作北调唱之者,况又反讥南词之谬,殊不知南【道和】而属九宫越调,北【道和】而属中吕宫。又南【梅花酒】亦在越调,北【梅花酒】而于双调。且此二调之章句体式皆与南调有天渊之隔,何不审之?"而李玉在《北词广正谱》中对这一问题也加以注明,不仅在谱中列出与南曲牌名和格律完全相同的曲调,而且对一些名同而律异、又易与南曲相混的曲调详加辨析,指出其中较易混淆的句格。如【双调•风人松】曲第二格下注云:"第二句衬

① 《北词广正谱》《双调·搅筝琶》曲下注。

② 《北词广正谱》【正宫·煞尾】曲下注。

三字,末六句分二句,直是南词。"【驻马听】曲第二格下注云: "'伤春'句衬一字,遂为南词四字之祖。"第三格下也注云:"第 三、第四句'捱一宵'三字若四字,此词直南格矣。"

另外,对于有些或因曲牌名相同,或因某些句格相近而易于混淆的曲调,李玉在谱中也作了区分,详细注明不同之处。如【端正好】在正宫与仙吕内都有此曲,两者虽曲牌名相同,而曲律实异,为了不致混淆,李玉在两曲下都注明各自的特点,如在【正宫·端正好】曲下注云:"此章与仙吕不同,仙吕作楔儿,正宫作套数;仙吕可增损,正宫不可增损。"又在【仙吕·端正好】曲下注明:"楔儿不入套数,与正宫不同,正宫不可增损,仙吕可增损。"又如【小石调·尾声】曲下注云:"与中吕、双调不同。""中吕五字二句在前,七字二句在后,此却相反。"由于在谱中对这些比较难以掌握的曲律问题作了详细的说明和辨析,这就使得作家在运用这些曲调时不致违律。

为了能给剧作家们提供正确的准绳与依据,李玉还对前人曲谱中的错讹以及创作中存在的问题加以纠正,如《太和正音谱》中存着许多错讹之处,李玉对此作了纠正,如《双调·碧玉箫》,第九句为一字韵句,《太和正音谱》未拈出,与下句连在一起。李玉在正格下改选这一字韵句容易区分的关汉卿"黄肇风度"一曲,并指出:"此章当以关汉卿为的。"《太和正音谱》在选收例曲时常常妄改,以致失去本格,如《中吕·叫声》曲选收白朴《梧桐雨》第二折"对风景喜开颜"一曲,曲文与原剧曲文大异,系朱权臆改所致,李玉在谱中依据原剧的曲文对《太和正音谱》之误加以了纠正,指出:"自'爰卿'读断,又增一'爰卿',作二字二句,《正音谱》不察,将《梧桐雨》改就之。舛谬至此,可恨,岂得言谱乎?"又如《双调·石竹子》曲选收关汉卿"夜夜嬉游赛上元"一曲,也与原文异,以致失律。李玉虽也收此曲作为例曲,但已据原曲作了纠正,并在曲下注云:"此词与王伯成'四时潮水'套字句相同,《正音谱》所收增减字面坏格。"

另外,在《北词广正谱》后面还附有《南戏北词正谬》与《牌 名讹》两章对当时北曲创作中常见的一些曲律上的错误具体加 以纠正。所谓"南戏北词正谬",就是对南戏和传奇中所采用的 北曲曲调违反曲律的弊病加以订正。有的是正衬不分,将衬字 误作实字,如南戏《金印记》【青哥儿】"望吾皇再容再容臣奉" 曲,末句作七句,而按此曲之句格,"末句止三字,此句衬四字, 今误认实字;又上截三字,下截四字,'归省'唱作'省待',文理 不通"①。有的是对仗不工,如《焚香记》【鬼三台】"俺如今空僝 感"曲,按此曲句格,"前六句要对仗,谓之重迭对,此却不整。 第四、第六各应四字"②。有的是增损不当,如南戏《琵琶记》【混 江龙】"官居宫苑"曲,末两句作两七字句:"山寺日高僧未起,算 来(兀的)名利不如闲。"【混江龙】虽为可增损句字之曲,但末两 句必须是八字句,作七字句便失律,故李玉指出:"【混江龙】一 曲虽《中原音韵》中谓其句字可以增损,然博观元人北曲,此调 末后必用八个字相对。今此曲七言诗二句在后,非体也,岂可 驾言于'不寻宫数调'耶?"③有的则是南北相混,如《宝剑记》【驻 马听】"良夜迢迢"曲,其中第四句按律应作七字或六字句,若作 四字即为南曲,而此曲误作四字句,故李玉指出:"此直是 南调。"④

所谓"牌名讹",就是曲文与曲牌名不符的曲调,"或讹在一曲而标二题,不辨是非";"或讹在一题而贯数曲,不分断落"⑤。李玉对这些错讹也都作了考正,如《焚香记》【叨叨令】"这根由天知和地知"曲,从此曲句格来看,实际上包含了两支曲文,首句至"一旦的幸登选魁"句为【倘秀才】曲,余下则为【叨叨令】

① 《北词广正谱·南戏北词正谬》【青哥儿】曲下注。

② 《北词广正谱·南戏北词正谬》【鬼三台】曲下注。

③ 《北词广正谱·南戏北词正谬》【混江龙】曲下注。

④ 《北词广正谱·南戏北词正谬》【驻马听】曲下注。

⑤ 《北词广正谱·南戏北词正谬》。

曲。又如【满庭芳】"你听雁声无际"曲,实为带过曲,即【满庭芳 带过脱布衫】,而原剧只题首曲名,对于这些错讹,李玉在谱中也一一作了更定与考正。

当然,《北词广正谱》也存在着一些失误,如在选收变格时,对变格的曲文考勘不严,误将念白或衬字当作曲文,进而又误其为变格予以收列。如【越调·小桃红】第二格下收《西厢记》第二本第四折"人间看波"曲,与正格相比,增首"人间看波"四字一句,其实【小桃红】曲未有以四字开首的,而《西厢记》"人间看波"一句实是宾白,非曲文,而李玉误其为曲文,故列为该曲之又一体。又如【仙吕·一半儿】曲,末句为九字句,且句中必有两"一半儿"词,皆为曲文,即为调名之由来,而《北词广正谱》将其中的两个"儿"字皆当作衬字,变此句为七字句,这样不仅失律,而且失却调名之由来。

但在《北词广正谱》中,这种失误较少,从总体上来看,瑕不掩瑜,而且正因为《北词广正谱》具有"广"与"正"的优点,故当时及后世的戏曲家们争相依奉,成为最常用的一部北曲谱。如《九宫大成》的编者常以《北词广正谱》来决定某些疑难或有异义的问题,如卷五【仙吕·三番玉楼人】曲下注云:"第七、八句《曲谱大成》并作一句,此从《北词广正》,分作二句。"又如卷六十七双角套曲【五供养】曲下注云:"此四体,照《北词广正》所定。"

四、北曲谱之大成

自清初李玉《北词广正谱》的产生,使北曲谱从体制到内容都臻于完善,此后不久,周祥钰等人编的《九宫大成》,又在《北词广正谱》的基础上,集前代北曲谱编撰之大成,将北曲谱的编撰提高到了一个新的水平。

《九宫大成》是一部官修的曲谱,清乾隆六年(1741),弘历"命开律吕正义馆",编纂《律吕正义》一书,由庄亲王胤禄总其

事,并"选儒臣之娴习者,分掌校雠之役"^①。《律吕正义》编成后,又编《九宫大成》,由周祥钰、邹金生编撰,徐兴华、王文禄分纂,徐应龙、朱廷鏐参定。乾隆年间,传奇已出现了衰落的趋势,其在曲坛的霸主地位已被板腔体的花部所取代,如张漱石在乾隆九年(1744)所作的《梦中缘传奇序》中谓当时京城观众"所好惟秦声、罗、弋,厌听吴骚,歌闻昆曲,辄哄然散去。"而随着传奇的衰落,有关南北曲的曲律也日益衰微沉晦,传奇创作中不守曲律的弊病也日益严重,"然而举世无訾之者,……无怪乎音律之学,愈微而愈晦也"^②。因此,编者编撰《九宫大成》,"溯声律之源,极宫调之变,正沿袭之谬,汇南北之全"^③,欲给作家提供填词作曲的准绳。

《九宫大成》共八十二卷,兼收南北曲,并附有工尺谱。与以前的曲谱相比,《九宫大成》的特色主要有两个:一是宫调设置自成体系,二是收列曲调广博。如吴梅先生《九宫大成南北词谱叙》中指出:"其间宫调分合,不局守旧律,搜采剧曲,不专主旧词,弦索箫管,朔南交利。自此书出而词山曲海,汇成大观,以视明代诸家,不啻爝火之与日月矣。"

《九宫大成》在宫调的设置上一反自《中原音韵》以来北曲谱的传统方法,另辟蹊径,自具特色,即将北曲的十二宫调与一年的十二个月令附会起来,每月配一宫调,如正月为仙吕宫,二月为正宫,三月为小石调,四月为越调,五月为正宫,六月为小石调,七月为高大石调,八月为南吕宫,九月为商调,十月为双调,十一月为黄钟宫,十二月为羽调。在谱首还附有《分配十二月令宫调总论》一文,论述了月令与宫调的关系。编者认为,南北曲之宫调虽祖隋唐燕乐二十八调之旧,但在具体运用中,宫调的内涵出现了变化,"其义多不可考,又其所谓宫调者非如雅

① 清于振《新定九宫大成南北词宫谱序》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第 129 页。

② 同上,第130页。

③ 同上,第130页。

乐之某律立宫,某声起调,往往一曲可以数宫,一宫可以数调, 其宫调名义既不可泥"。为此,有必要对传统的宫调设置方法 加以调整。而编者认为,宫调之"五音者,天地自然之声也,在 天为五星之精,在地为五行之气,在人为五脏之声。由是言之, 南北之音节虽有不同,而其本之天地之自然者,不可易也"。因 此,宫调的设置也应"本之天地之自然"。"且如春盛得木,其气 疏达,故其声宜嘽缓而骀宕,始足以象发舒之理,若仙吕之【醉 扶归】、【桂枝香】,中吕之【石榴花】、【渔家傲】,大石之【长寿仙】、 【芙蓉花】、【人月圆】等曲是也。夏月盛德在火,其气恢台,其声 宜洪亮震动,始足以肖茂对之怀,若越调之【小桃红】、【亭前 柳】,正宫之【锦缠道】、【玉芙蓉】、【普天乐】等曲是也。秋之气飒 爽而清越,若南吕之【一江风】、【浣溪沙】,商调之【山坡羊】、【集 贤宾】等曲是也。冬之严凝而静正,若双调之【朝元令】、【柳摇 金】、黄钟之【绛都春】、【画眉序】,羽调之【四季花】、【胜如花】等 曲是也"。故在谱中,"合南北曲所存燕乐二十三宫调诸牌名, 审其音以配十有二月"。"如此则不必拘拘于宫调之名,而声音 意象自与四序相合"。这样以每个月令所具有的气候特征来显 示该月令所隶属的曲调所具有的声情,宫调之名也就名存实亡 了。这种将宫调与十二月令相对应的做法,虽给音律涂上了一 层神秘的色彩,但并非完全出于杜撰,毫无道理,因为音律本来 就源于自然之声,与自然之声相通。而且将音律与月今附会起 来,始于上古,如《礼记·月令》载:"孟春之月,律中太簇;仲春 之月,律中夹钟;季春之月,律中姑洗;孟夏之月,律中中吕;仲 夏之月,律中蕤宾;季夏之月,律中林钟;孟秋之月,律中夷则; 仲秋之月,律中南吕;季秋之月,律中无射;孟冬之月,律中应 钟;仲冬之月,律中黄钟;季冬之月,律中大吕。"而《九宫大成》 将这一方法运用于戏曲之中,把戏曲的十二宫调与十二月令的 自然特征联系起来,按照每月令特定的气候特征来统辖曲调。

另一方面,改由月令来统辖曲调,这也符合宫调发展变化的

实际情况。南北曲的宫调虽沿自隋唐燕乐的二十八宫调,但宫调 不是一成不变的,在实际应用中不断在发生变化,如本来宫与调 是有区别的,凡十二律与宫声相乘叫宫,十二律与商、角、羽相乘 叫调,而后来宫与调就没有什么区别了,如明东山钓史(查继佐)、 鸳湖逸者合编的《九宫谱定》、清吕士雄等合编的《南词定律》皆把 九宫与十三调合而为一,宫中有调,调中有宫。尤其是在戏曲中, 随着戏曲艺术的发展,宫调及其所隶属的曲调的声情也都在发 生变化,各宫调所隶属的曲调相互出入的现象日益增多,如在《中 原音韵》、《太和正音谱》中,不同宫调之间可以相互出入借用的曲 调还只有五支,而在《北词广正谱》中,不同宫调之间可以相互出 人借用的调已有八十八支之多。这说明,宫调对曲调的统辖作用 已逐渐削弱,正因为这样,清代初年王正祥在编撰《新定十二昆腔 谱》时,就将宫调废去不用,而把曲调分别隶属于黄钟、大吕等十 二律内。可见,在清初宫调之名确已名存实亡了。《九宫大成》将 十二宫调与十二月令配合起来,由月令来统辖曲调,虽不像《新定 十二律昆腔谱》那样彻底,尽弃宫调之名,然其实质是一样的,即 都是根据当时的戏曲宫调的实际变化而作出改动的。

为了把宫调与月令相对应,《九宫大成》对十二宫调的排列顺序重新作了调整,打乱了前人曲谱所排列的顺序。现将其与《中原音韵》、《太和正音谱》、《北词广正谱》所排列的顺序作一比较:

順 宮 調名 曲谱名	黄钟	正宫	大石调	小石调	仙吕	中呂	南吕	双调	越调	商调	商角调	般涉调	道宫	高平	歇指调	宫调	角调	平调	高大石	仙吕人双角
《中原音韵》《太和正音谱》	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13							
《北词广正谱》	1	2	7	8	3	5	4	17	16	14	10	9	6	11	12	13	15			
《九宫大成》	11	5	3	6	1	2	8	10	4		9							12	7	13

其中《北词广正谱》仍以为宫与调有别,故以先宫后调的顺

序来排列,若将宫与调合并起来排列,再除去新增的五调,实与《中原音韵》、《太和正音谱》的排列顺序是一致的。

另外,由于《九宫大成》对宫调的设置作了调整,因此,也与传统的宫调设置不合,如与李玉的《北词广正谱》相比,《九宫大成》在宫调设置上出现了以下这些变化:

一是削去道宫、般涉、高平三调。道宫在戏曲中已不常用,"遍考《元人百种》、《雍熙乐府》以及元明传奇,皆无道宫全套"①。《北词广正谱》虽列道宫一调,然所列的曲调只有五支,而且"惟采董解元《西厢》【凭栏人】、【解红】小套,以存其旧"②。故已无必要在曲谱中专列一调。再如"般涉调虽隶于羽声七调内,今南北词亦只寥寥数阕"③。如《太和正音谱》只列八曲,《北词广正谱》只列九曲。因此,设列般涉一调,对于戏曲创作已无实际意义。《九宫大成》删去道宫、般涉两调后,将两调所隶属的曲调皆归入黄钟内。又高平调在《太和正音谱》中已无此调,《北词广正谱》虽予以设置,然隶属曲调连【尾声】在内共只有五支,且多为小令,单独不能成套,须借南吕中的【糖多令】、【牧羊关】等曲才能成套,所列曲文也全采自《西厢记诸宫调》,故也无必要设置高平调。

二是将商调与商角两调合并为一调。《太和正音谱》虽承《中原音韵》之旧,将商调与商角调分列,但在商角调下只列六支曲调,且例曲全为散曲。《北词广正谱》虽也将两调分列,但所列曲调也只有六支,与《太和正音谱》同。可见,商角调所属的曲调在戏曲中已不常用了。而从声情上来看,商角调与商调相近,如元芝庵《唱论》谓:"商角唱,悲伤宛转。""商调唱,凄怆怨慕。"显然,两调都可用于悲伤凄凉的剧情。故《九宫大成》将两调合并为一调,不仅符合这两调的实际声情,而且将两调所属的曲调合并在一起,使原来属于商角的六支曲调也可与商调

① 《分配十二月令宫调总论》,《新定九宫大成南北词宫谱》卷首。

② 同上。

③ 同上。

内的曲调组合成套。

三是增列平调与高大石两调。其中平调隶属二十四曲,这二十四曲有四曲是高平调之曲,有八曲析自黄钟,有十二曲是新增加的。高大石隶属二十三曲,其中有九曲来自大石调,有三曲来自正宫,有十一曲系新增。

四是将正宫改称高宫。

另外,《九宫大成》对某些曲调的归宫也作了调整。有的曲调在实际运用中其声情已发生了变化,《九宫大成》则根据变化后的声情作了调整。如【河西后庭花】本【仙吕·后庭花】之变格,《北词广正谱》仍归入仙吕内,"但此体止用在商角套曲中,应注商角为是"①。又如【得胜乐】曲,"《曲谱大成》及《北词广正》俱载人双角,考《两世姻缘》出中之'将罗袖卷'曲,却在仙吕套中,彼既人仙吕调,此何独载双角"②,故改人仙吕。又【大德歌】、【秋莲曲】两曲,《太和正音谱》、《北词广正谱》皆归人双调,《九宫大成》改人小石。对于那些新增的曲调,则根据该曲的具体声情分别归人相应的宫调内,如【大红袍】曲,"系明人创始","今审其声调清轻,应人仙吕调为是"③。又如【归来乐】曲,本"系宋苏轼自度曲,传之已久,未注宫调,旧谱皆未载,今审其声调,旖旎妩媚,当归小石角"④。显然,《九宫大成》作这样的调整,更符合曲调变化的实际。

当然,《九宫大成》在宫调设置与曲调归宫上所作的变革也有着缺陷。一是宫调名称混乱。如燕乐二十八调中的七角(大石角、高大石角、双角、小石角、歇指角、林钟角、越角)、三高调(高宫、高大石、高般涉)和正平调到了北宋时就已被淘汰不用了⑤。而《九宫大成》虽在宫调设置上要创新,但在宫调名称上

① 《九宮大成北词宮谱》【商角・河西后庭花】曲下注。

② 《九宫大成北词宫谱》【仙吕·得胜乐】曲下注。

③ 《九宫大成北词宫谱》【仙吕·大红袍】曲下注。

④ 《九宫大成北词宫谱》【小石角·归来乐】曲下注。

⑤ 见《宋史·乐志》。

401

却又要复古,即采用了大石角、越角、小石角、高大石角、双角、高宫、平调(即正平调)等早已废置不用的宫调名,这就造成了混乱。因此,还不如像《新定十二律昆腔谱》那样,尽去宫调之名,将所有曲调分隶于十二月令之下,这样的改革似更为彻底,更加切合实际。又如将正宫改称高宫,这纯是出于标新立异,对于北曲创作无实际意义。二是在谱中设置仙吕人双角一调,这是编者为了与月令中的闰月相配合而杜撰出来的,其实,在这一调下并无专属的曲调,只是收列了南仙吕、北双角的南北合套曲,不能称为是宫调,故没有必要在谱中专门设置仙吕人双角这一调。

《九宫大成》的第二个特色是收列曲调广博。在此以前,《北词广正谱》已经扩大了自《中原音韵》、《太和正音谱》以来的北曲曲调,而《九宫大成》在此基础上又进了一步。由于编者在编撰曲谱时,能够"博弋群编"^①,广采博收,因此,与《北词广正谱》相比,《九宫大成》所收列的曲调及曲调体式之"广"更甚。不仅汇集了前代曲谱已收列的曲调,而且也将前人漏收的以及后人新创的曲调网罗殆尽。现将《太和正音谱》、《北词广正谱》、《九宫大成》三谱所收列的曲调数作一比较:

曲调数类别	《太和正音谱》	《北词广正谱》	《九宫大成》				
曲调	335	441	561				
变格	0	911	1704				
合计	335	1352	2265				

在增列的曲调中,有些在《北词广正谱》中虽有曲目,但无 谱式与例曲,《九宫大成》则找到相应的曲文补上。如【双角·

① 清周祥钰《新定九宫大成南北词宫谱序》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第129页。

绸一儿麻】曲,《北词广正谱》虽有曲目,但无曲文,《九宫大成》 据元吴昌龄《西游记》杂剧作了增补,在曲下注云:"【一鍋儿麻】 曲旧谱失收,《广正谱》注缺,今考元吴昌龄撰《西天取经》胖姑 儿剧有此体,与此阕句法相同,今补入。"又如《北词广正谱》在 正宫曲目中虽有【三转小梁州】一曲,但注"缺",无谱式与例曲, 其他北曲谱也未载此曲。《九宫大成》从《雍熙乐府》中查找到 了此曲后予以补上,并对这支曲调的句格作了详尽的分析,如 在曲下注云:"【三转小梁州】曲,《北词广正谱》注作阙,《曲谱大 成》亦未见载。今查《雍熙乐府》,有此一体,较句法,用【小梁 州】正体一、【幺篇】二,合作一阕,故为【三转小梁州】也。今为 补入,以全其式。"有些是明人所创的新调,前人在编曲谱时未 及见到,《九宫大成》则予以增列。如【仙吕·大红袍】曲下注 云:"按【大红袍】阕,元人无此格,系明人创始,诸谱未之收。其 中间句读,类【滚绣球】、【小梁州】二曲。"又如【双角・蟾宫曲】, 本系【折桂令】之别名,两曲句格相同,到了明代,明人自创一 格,成为不入套的小令,故《九宫大成》也予以分列,增【蟾宫曲】 一曲,并在曲下注云:"【蟾宫曲】本【折桂令】之别名,此系明人 小令,观此句法,与【折桂令】诸体绝不相同,另为一体也。"有些 本属变格,虽不失该曲之规范,但因与正格差异较大,故也另列 一曲,如仙昌内【天下乐令】与【摊破天下乐】两曲,皆为【天下 乐】之变格,因与正格差异较大,故别列一曲,如编者在曲下注 云:"【天下乐】六阕,首阕为正体,……第四曲通章作七字四句, 另名【天下乐令】,第五曲与正体句法迥异,故名【摊破天下乐】。 旧谱本失传,今补人,以备参考。"又如【商角调·增字醋葫芦】 曲,也系【醋葫芦】曲之变格,曲下注云:"【醋葫芦】体其格最杂, 不能繁举,今收五阕,首至四阕,句法大同小异,惟第五阕用排 句法,故加'增字'别之。"有的变格虽句法与正格大同小异,然 因衬字较多,故也另列一曲,如【正宫·百字塞鸿秋】、【商角 调·百字知秋令】等,皆因所加衬字较多,"正衬文共百字,故名

【百字知秋令】。除去衬字,中间句法,较前体大同小异耳"①。

南北曲通体的曲调,《北词广正谱》已予以收列,但数量不多,《九宫大成》作了扩收,如高大石内的【雁过声】、【风淘沙】、【一撮棹】等曲,"亦系南词体,考《雍熙乐府》载于北正宫卷末",而《北词广正谱》未收,"故并录入,以广其式"②。又如【仙吕·聚八仙】曲,"与南羽调'崎岖去路赊'同体,诸谱不载,其声调从《琵琶》调而来,今增入,南北谱并收,使各尽其致也"③。有些曲调本为南曲,后因演员演唱时唱作北曲,虽系误唱,但已在曲坛上流行,《九宫大成》从曲坛时尚,故也将这些南曲曲调当作南北同体曲予以收列,如【双角·浪淘沙】曲,"本南词,唱作北腔已久,故收入"④。又如【双角·双令江儿水】"本系南词,不知始自何人,将此首句及十一、十二句,俱作迭句,唱作北腔,由来已久,决难复古,今从时尚,故存之"⑤。

《九宫大成》还增列了许多词调,编者认为:"曲出于词,故曲之牌名亦大半本诸诗余。""元以后之曲,即宋以前之词,非有二也",⑥因此,为广备曲调谱式,便在谱中广收词调,"其词句大异者,不便附会牵引,其词句吻合及稍有增损而格调仍仿佛者,皆从词谱摘选,以为考证"⑦。如仙吕内的【鞓红】、【凤凰台上忆吹箫】、【桂枝香】、【临江仙】、【杏园芳】,小石内的【甘州曲】、【荷叶铺水面】、【祭天神】、【霓裳中序第一】、【少年心】、【紫玉箫】,高大石内的【阳关曲】、【秋霁】等皆为词调,所列范文也皆为宋人词。

为了广备谱式,《九宫大成》还增收了许多诸宫调中的曲

403

① 《九宫大成北词宫谱》【商角调·百字知秋令】曲下注。

② 《九宫大成北词宫谱》【高大石·一撮棹】曲下注。

③ 《九宫大成北词宫谱》【仙吕·聚八仙】曲下注。

① 《九宫大成北词宫谱》【双角·浪淘沙】曲下注。

⑤ 《九宫大成北词宫谱》《双角·双令江儿水》曲下注。

⑥ 《九宫大成南词宫谱・凡例》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第138页。

⑦ 《九宫大成北词宫谱》,第132页。

调。北曲杂剧在形成过程中,也采用了诸宫调中的一些曲调,前人的北曲谱中虽也收录了一些,但所收不多,《九宫大成》则作了增收,如南吕中的【傀儡儿】、【转青山】等曲,便是根据金代董解元《西厢记诸宫调》增收的,编者在曲下注云:"【傀儡儿】、【转青山】诸谱皆不载,今见《董西厢》注南吕调,今备录人,以广其式。"又如《太和正音谱》、《北词广正谱》因找不到相应的曲文,于黄钟宫内只收【啄木儿煞】,而无【啄木儿】本调,《九宫大成》也据《董西厢》增收【啄木儿】一曲,曲下注云:"按旧谱止有【啄木儿煞】,而无【啄木儿】中曲,虽句法参差,几】一阕,间他曲一阕,名【间花啄木儿】,共九曲,虽句法参差,互有异同,亦复各成一体。"故予以收录,以广其体。又如"【山麻秸】越调有此名,而北词谱中从未之载,始见于《董西厢》,是曲亦与彼对格"①,故在谱中也予以收录。

在增收的曲调中,有一些是引自《曲谱大成》,《曲谱大成》也为清初人所编,现仅存抄本,且已残阙。周祥钰等人在编撰《九宫大成》时曾加以借鉴,其中《曲谱大成》收录了一些前人曲谱中所未载的曲调,而《九宫大成》都予以转录。如越角内所收的【水龙吟】、【揭钵子】、【渤海令】,"此三阕惟见于《曲谱大成》,诸谱皆未载,今为补人,以广其式"②。又如【仙吕·绣带儿】曲,也是根据《曲谱大成》增列的,曲下注云:"按【绣带儿】曲与南词句法迥异,旧谱未之收,独《曲谱大成》所载,今收三格,以备洗用。"

除了增收曲调外,《儿宫大成》也扩收了变格,几乎每一曲都收有变格,而且同一曲调下所列的变格远远超过了《北词广正谱》,如【双调·新水令】曲下,竟收列了十八种变格。全谱所收的变格比《北词广正谱》增加了七百九十三支。有些变格虽与正格相去较远,但因在曲坛上流行已久,故虽然前人曲谱中

① 《九宫大成北词宫谱》【越角·山麻秸】曲下注。

② 《九宫大成北词宫谱》【越角·渤海令】曲下注。

没有收录,而《九宫大成》仍予以收列。如【双角·七弟兄】曲 "第四阕首三句,各增三字,作两五、一六三句,余句与前体皆同,此为近体,最为时尚"^①,故仍予以收列。又如南吕调套曲内收有《红梅记》【一枝花】、【牧羊关】、【四块玉】等一套北曲,其中"【牧羊关】、【四块玉】、【骂玉郎】、【元鹤鸣】、【乌夜啼】数阕,句法拈押,较正体皆参差不齐,但此曲相沿已久,故录全套"^②。

另外,《九宫大成》还完善了北曲的套曲谱式。《北词广正谱》首次排列了各宫调的联套谱式,但仅有曲调名,而无例曲,《九宫大成》不仅列有套曲曲目,而且还选收具体的曲文,编者在《凡例》中指出:"套曲诸谱止列其名",体制不够完备,"今将每宫调套式各带数套,始得体备"。

但与《北词广正谱》相比,《九宫大成》之"广",广而不精,如有些明显不合律、不足为法的曲文,编者为了"广备体式",竟也予以收列。如中吕套曲内所的《邯郸梦》"秋色萧疏"一套,其中【上小楼】一曲,句格多不合律,"本不足取,因在套中,故存之"③。又如中吕合套收《雍熙乐府》"不妨沉醉乐陶陶"一套,其中【十二月】曲也不合律,"正体本四字六句,此脱去二句。本不足取,因收原套,故录入"④。编撰曲谱本是为作家提供作曲之"法",而在谱中收列不合"法"之曲调,怎么能给作家提供正确的"法"呢?因此,《九宫大成》虽然在广收曲调、广备谱式上集前代北曲谱之大成,远胜《北词广正谱》,但其精则不如《北词广正谱》。

五、北曲谱之总结

从北曲谱的发展史上来看,吴梅先生是编撰北曲谱的最后

405

① 《九宫大成北词宫谱》《双角·七弟兄》曲下注。

② 《九宫大成北词宫谱》《南吕调套曲·红梅记·忽听得空堂人语喧》套下注。

③ 《九宫大成北词宫谱》《中吕套曲·邯郸梦·秋色萧疏》套下注。

④ 《九宫大成北词宫谱》《中吕套曲·雍熙乐府·不妨沉醉乐陶陶》套下注。

一个人了,而他的《北词简谱》也是戏曲史上最后一部北曲谱。

《北词简谱》共五卷,设置十二宫调,收列三百三十支曲调, 不收变格。其特色也与他的《南词简谱》一样,一是简而清晰。 编者在谱中不过多地排列曲调与变格,而是采用了综合归纳的 方法,在纷乱繁多的各种曲调中总结出规律来,以简驭繁。在 吴梅先生所处的时代,学术风气和治学方法随着社会的变革, 也出现了一些新的变化,如西方一些先进的思想与科学研究方 法陆续被介绍到中国,一些学者开始接受西方的一些先进的研 究方法,来研究中国传统文化,如王国维就是杰出的代表,而吴 梅先生虽然不能与王国维相比,但在他的曲学研究中也多少接 受了西方的一些先进的研究方法,在编撰《南北词简谱》时,就 吸取和借鉴了西方学术研究常用的综合归类的方法,如他在谱 中对曲调变格的处理,自《北词广正谱》收列变格后,发展到《九 宫大成》达到顶峰,几乎每调下都列有若干变格。在正格之外 收列变格,这虽然可以给作家提供选择余地,然而正格与变格 一般仅仅是个别地方有异,大体相同,如仅仅罗列和堆砌各种 变格,未注明所变之处,没有对正变之间的关系加以总结归纳, 会使作家感到眼花缭乱而无所适从。而吴梅先生在《北词简 谱》中即采用了归类抽绎的方法,对各种变格在详加比勘的基 础上,归纳出其变化的规律,从错综复杂的变格中理出头绪来, 如浦江清先生谓李玉、沈璟等入在在编订曲谱时,"于曲律只知 其变而不能观其通,是以每个曲牌下,列了许多'又一体'、'又 一体'的格式,令人目迷五色。先生用归纳方法,观其会诵,定 出一定不易之格律来,使学者知所依归"①。《北词简谱》在每一 曲调下只列一正格,而在正格之下,对该曲的一些变格加以分 析,注明其所变之处。如【黄钟·双鸳鸯】曲收荆干臣"玉箫衣" 一曲,而在曲下注云:"此曲有二体,此正格,尚有增句一种,则

① 浦江清《悼吴瞿安先生》,载《曲学丛刊》第三辑。

首句前句增加四语,别用一韵者是也。"再如【大石·净瓶儿】曲 收马致远"莫效临歧柳"一曲为正格,在曲下则注明此曲变格与正格之异同,曰:"此曲别无异同,惟末句有四格,如朱庭玉云:'粉笺墨点色色翻鸦',是迭一'色'字也。又散套云:'春宵月夜夜墙东',此迭三'夜'字,而以中'夜'字为衬也。花李郎《黄粱梦》云'跨苍龙曾把把玉皇朝,'此三'把'字,而以下二'把'字作衬也。郑德辉《刍梅香》云:'夜深休睡等等等到明朝',此以三迭字全作衬也,实则七字句而已。"又如【小石·鹊踏枝】选收不忽麻"臣待醉江楼"曲为正格,曲下注云:"此调无大出人,惟第五句有二格耳,然通行者,是此格也。如《赤壁赋》云:'他教酒吃(得)倒垂莲',是上四下三句矣;如《玉镜台》云:'屈原(投)大江,周公(祷)上苍',是四字两句矣。余无他异。"这样虽未列出各种变格之谱式与曲文,但各种变格与正格之异同也就十分明了清晰。

对于那些可增损句字的曲调,《北词简谱》也没有罗列各种增损之格。而是总结出每一曲增损的规律,在该曲之正格下详细注明。如【中吕·道和】曲下注云:"谱之最难订者,莫如【双调·梅花酒】及此曲,但【梅花酒】尚有定格,此则百无一同,实则增减处大多耳。《正音谱》以此曲为句字不拘,可以增损。余谓增损虽可自便,而格律须厘然不紊,非可乱次以济也。因遍览元明诸谱,定一格式如右。"又如【南吕·玄鹤鸣】也为句字可以增损之曲,编者也在曲下注云:"此又名【哭皇天】,句字不拘,可以增损,周德清失注也。其增句法,多在第五句(七字上三下四)前后,多少韵否,皆所不拘。"这样虽也没有罗列各种谱式,但该曲句字可以增损之处则十分清晰。因此,段天炯先生曾指出:"曲学之能辨章得失,明示条例,成一家之言,导后来先路,自霜厓先生始。"①这实非过誉。

① 《吴霜厓先生在现代中国文学界》,载 1939 年 4 月 16 日《时事新报》。

简而实用,这是《北词简谱》的又一个待色。吴梅先生认为:"作谱之旨,在便利学者。"①因此,他在谱中从收列曲调到具体论述,都以实用、方便作者为宗旨。如每一宫调的尾声谱式,在《北词广正谱》、《九宫大成》中,除【尾声】外,还都收到了许多不同的谱式,如【随煞】、【随尾】、【××煞】、【××尾】等等。其实这些尾声谱式对于创作实际无甚用处,通常所用的仅一支【尾声】。而《北词简谱》注重实用性,故每一宫词内只收列一支【尾声】或另加一支【煞尾】。如黄钟宫内只收一支【尾声】,曲下注云:"此黄钟尾正格也。"而"其他如【随尾】、【随煞】、【黄钟尾】、【神仗儿煞】等名,皆见《广正谱》,概不列人。盖此等尾格,实为文人狡狯,学者就此式作煞,已是合律,正不必多增字句,浪使才情也。"又如谱中所排列的套曲谱式,也是从实用的角度来安排,不过多地罗列谱式,如在双调套式下注云:"按双调套格至多,略举六式,亦足应用矣。"

又如在前人的曲谱中,往往是脱离具体剧情来论述曲律,而《北词简谱》在论述曲调的特点时,常常结合具体剧情来论述,指明曲调与剧情的关系,所适用的场合与剧情,便于作家根据具体的剧情来选用曲调,这对于那些初学者来说尤称便利。如【正宫·九转货郎儿】第六、七转两曲下注云:"此二曲若将《货郎旦》中比附,无可依从,余故别录之,视戏情之缓急而定,若剧情舒缓,可用宪王六、七两转;若戏情紧急时,则仍用《货郎旦》原格,不必如《鹤归来》之字字摹仿洪升也。"又如【双调·清江引】曲下注明:"此调又名【江儿水】,共五句,南北合套中往往用代尾声。又辄去一几两腔作南词歌者,但不可施诸北套中也。亦有既用此曲,复用尾声,如《邯郸·合仙》折例,亦不可为法。盖此曲止用在饶戏中,大套内辄不联人。试观明曲,常有净、丑登场,歌此曲一二支后,方唱大套者,实以代引子用耳。

① 《北词简谱》【黄钟・文如锦】曲注。

北套中以此曲联人大套者,《西厢》外殊不多有,惟张酷贫《合汗衫》曾一用之,余则似未见矣。"有的为了方便演唱者,还在曲下注明该曲在演唱时的特点,如在【中吕·快活三】曲下注云:"此曲首二句用快板,第三句用散板,第四句用慢板,盖紧接【朝天子】慢唱,正北词中抑扬缓急之妙,为南曲所无。南曲始慢终急,遂一发不可收拾。北词则始慢中急,急后复慢,而为之过渡者,在中吕则【快活三】也。"又在【中吕·朝天子】曲下也注云:"此曲往往紧接【快活三】下,【快活三】快唱,此却慢唱。"

简而严谨,这是《北词简谱》的另一个特色。吴梅先生自 称:"余往作《南北词简谱》,为词家树一正鹄。"①因此,他在谱中 所选录的曲调与曲文都经过精心选择考核。由于《南北词简 谱》产生的时代较晚,在此以前已产生了一些北曲谱,吴梅先生 在编撰时虽也借鉴前人所编撰的曲谱,如他在《自序》中表明: 谱中征引,"北主《太和正音》、玄玉《广正》,南主《九宫谱定》,亦 参酌《南词定律》"。如在北曲宫调的设置和曲调的选收上,都 参照了《太和正音谱》,但在借鉴时,又不迷信、不盲从前人之 说,而是斟酌各家之得失,取其长而澼其短,"独下论惭"②。"至 分合论断,概出管见,雅不欲依附古贤,而衬贴正集赠句板式之 简,尤竞竞焉"^③。如【越调·古竹马】曲,诸谱所收句格有异同, 《简谱》在收录此曲时对诸谱所载例曲加以了斟酌,指出:"此章 别无异格,换头可以删省。惟《大成谱》所收《锁魔镜》二曲,句 法有不尽者。……细按句读,异乎原格者,十之三四,作者不必 依据,仍从原格为是。至《广正谱》所收无名氏'月娥音容杳杳' 一曲,句读绝异,恐非此曲。虽玄玉云又必换头,然无可比附, 余不敢从同焉"^④。又如【双调·胡十八】前人谱中所收也各不

① 《元剧联套述例序》,《吴梅戏曲论文集》,第482页,中国戏剧出版社1983年版。

② 卢前《南北词简谱跋》,《南北词简谱》,第696页。

③ 《南北词简谱序》,《南北词简谱》,第698页。

④ 《北词简谱》【越调·古竹马】曲下注。

相同,《简谱》对各谱的得失也作了斟酌与评析,指出:"此调《正音谱》所收'吹箫的楚伍员'一曲,首三句较此曲少一句。而此曲'老子'二字,未曾叶韵。互有得,当斟酌填词。李玄玉(《广正谱》)收汤舜民套数云'醉舞筵……',文与律俱佳,但末韵用仄韵耳。至增减格式,亦未可全信。"在斟酌各家得失的基础上,提出了自已的见解,认为此曲"大抵减体不必用,增亦不过一二句而"^①。

正因为不迷信,不盲从前人之说,故能纠正前人谱中的错 误,如【黄钟·昼夜乐】曲,以前诸谱中虽收录元赵显宏"游常园 林酒半酣"一曲作为例曲,然曲文与句格不相同,各谱俱失误, 致使"此调模糊久矣"。如"《啸余谱》脱'当了春衫'决句,干是 上下迭不同。《广正谱》脱'醉倒也应'四字,于是上下迭末句又 不同。而《钦定谱》又不分换头,并作一迭,自有北词未有如是 长曲也。独《正音谱》旧刊,分析至当,而衬字亦未确切,以'听 咱'两字作正,则【换头】第二句与上迭第二句又不能符合矣。" 吴梅先生认为,前人之所以失误,"实皆未能细心体悟也"。因 此,他在谱中对此曲的正衬、迭句等格律加以详细的分析,指 出:"愚意'景物堪'三字亦当作衬,但《广正谱》于此句上特点两 板,未敢强为分别,而下迭'鬓发蓝参'句下,遂少三字一语。若 从余意,则前后俱无窒碍矣。"又"上迭'停骖'云云,《啸余谱》作 为迭句格,《钦定谱》仍之"。其实这支曲文是赵显宏作的四时 词之一,尚有夏、秋、冬三首,"若按《啸余谱》与《钦定谱》作迭句 格,殊不知其他三首不可通也。如夏词云:'因何、因何不共污 清波'。秋词云:'恹恹、恹恹恨蹙损眉尖。'冬词云:'飘飘、飘飘 地乱舞琼瑶。'若从迭句断句,尚成文理否"②?通过详细的评析 与考核,这样既纠正了前人曲谱中的失误,又厘清了此曲之

① 《北词简谱》【双调·胡十八】曲下注。

② 《北词简谱》【黄钟·昼夜乐】曲下注。

正格。

在纠正前人曲谱中的错误的同时,《简谱》还对前人谱中纷繁杂乱、混淆不清的问题也一一加以厘清,如【商调·望远行】曲,"此调《正音谱》分析固是不清,而《广正谱》所列各体,亦前后不一,余故重为分明,则诸曲可明矣。因备列之,为学者寻讨焉"①。又如【双调·梅花酒】曲,吴梅先生认为:"此曲之难订,可谓无以加焉",而"《广正谱》列九格,《大成谱》列十三格,仍未分析明白。余再四探讨,方定此格,学者细心按读之词,当无甚不合矣。今将《广正谱》所列九格一一疏明之"②。

由上可见,吴梅先生的《北词简谱》不仅集中了前人谱中的精华,而且还纠正了前人的失误,正如卢前指出的,"先生竭毕生之力,梳爬搜剔,独下论断,旧谱滞疑,悉为扫除,不独树歌场之规范,亦立示文苑以楷则,功远迈于万树《词律》"^③。因此,作为对北曲谱的总结,吴梅先生所作的总结是十分精细的,而《北词简谱》也以它的精善在北曲谱的发展史上作出了它独特的贡献。

因篇幅有限,以上仅选择了几种戏曲史上影响较大的北曲 谱作为代表,在评述诸谱得失的同时,对北曲谱的沿革和流变作了一个粗略的勾勒。

① 《北词简谱》【商调·望远行】曲下注。

② 《北词简谱》【双调·梅花酒】曲下注。

③ 卢前《南北词简谱跋》,《南北词简谱》,第696页。

戏曲工尺谱的沿革与流变

我国的古代戏曲是一种以唱为主要表演手段的艺术,因此,随着戏曲的产生与发展,也产生了记录曲调旋律、为演唱者提供借鉴的乐谱,即戏曲工尺谱。戏曲工尺谱不仅在当时曲坛上对曲唱起了指导与规范作用,而且在传承传统戏曲音乐方面起了重要的作用,因此,对戏曲工尺谱的研究,也应该是戏曲史研究中的一个重要课题。本文即对戏曲工尺谱的产生及流变情况作一考述。

一、古代乐谱的演进与工尺谱的产生

我国古代记录乐曲乐音(旋律)的方法有两类:一类是用文字记录该音的具体演奏方法,通常称为文字手指谱或指法谱,如古琴谱,就是一种文字指法谱,用文字具体说明演奏者具体的弹奏方法和手指所处的位置,如现存最早的古琴曲谱《碣石调·幽兰谱》:

耶(斜)卧中指十上半寸许案商,食指中指双牵宫商,中指急下,与构俱下十三下一寸许住,末商起,食指散缓半扶宫商,食指挑宫,又半扶宫商,纵容下无名

十三外一寸许案商角,于商角即作两半扶挟挑声, 一句。①

这一曲谱是由唐代人手抄的,谱前有小序云:"丘公明,会稽 人也。梁末隐于九疑山。妙绝楚调,于《幽兰》一曲,尤为精绝。 以其声微而志远,而不堪授人。以陈祯明三季授宜都王叔明。隋 开皇十年,于丹阳卒,时年九十七。无子传之,其声遂简耳。"可见 这是南朝梁丘明所传之谱。文字指法谱不仅繁琐,为说明一个曲 文的演奏方法,往往需要用很长一段文字,使用起来极不方便,而 且缺乏规范性,如明谢琳《太古遗音》谓"其文极繁,动越两行,未 成一句"。因此,在唐代,曹柔新又在文字指法谱的基础上,创制 了一种减字谱,所谓减字谱,就是取文字谱中某些字的笔划,如 "尸"——"擘"的简写,表示右手大指向内弹拨;"木"——"抹"的 简写,表示右手食指向内弹拨:"勺"——"勾"的简写,表示右手中 指向内弹拨:"丁"——"打"的简写,表示右手无名非向外弹 拨,……将这些具有特定含义的笔划组合成一个表示指法及音 位的符号。如宋代词人姜夔《白石道人歌曲》中的《古怨》,便是用 减字谱谱写的。与文字指法谱相比,减字谱要简便得多,如明张 右衮《琴经》曰:"乃作简字法,字简而义尽,文约而音赅,曹氏之功 于是大矣。"因此,这种减字谱一直为后世所沿用。

另一类则是用特定的文字标注乐曲的音位与指法,即在曲文傍标注某些字符,以表明曲文的旋律走向,通常称为音位谱,若用仙吕、大吕等十二律吕名来标注乐音在乐器上的位置,即在曲文傍标注十二律吕名,则称律吕谱,这一类谱通常用于朝廷典礼与庙堂祭祀的雅乐,如收录在宋朱熹《仪礼经传通解》中的宋赵彦肃所传的据称是唐开元年间用于乡饮酒礼的《风雅十二诗谱》,歌词下皆标注十二律吕音名,如《仪礼经传通解》卷四

① 参见杨荫浏《中国古代音乐史稿》附图 59,人民音乐出版社 1981 年版。

十所载的《诗·周南·关雎》首章的乐谱:

关(清黄)关(南)睢(林)鸠(南) 在(黄)河(姑)之(大)洲(黄) 窈(林)窕(南)淑(清黄)女(姑) 君(清黄)子(林)好(南)逑(清黄)①

而工尺谱,则是用合、四、一、上、尺、工、凡、六、五、乙等俗字来标注乐曲的音阶,这些俗字若草写或简写,则称草字谱,又因草体谱字为正体谱字的半个字形,如"合"字取其半作"厶"或"亽","尺"字取其半作"ユ"或"人","工"字取其半作"つ","凡"字取其半作"¬","广"字取其半作"¬","大"字取其半作"¬","以下,"大"字取其半作"¬",故又称作半字谱。

关于工尺谱产生的年代,历来有不同的见解,一种意见认为产生于先秦,如明唐顺之认为在《楚辞》中已运用了工尺等音符,如《稗编》卷四十二云:

十字者(即上、尺、工等十个俗字) 载籍无可考,惟《楚辞·大招》曰:"二八接武,投诗赋只。叩钟调磬,娱人乱只。四上竞气,极声变只。"注(朱熹)曰:"四上未详。"今《招魂》曰:"吴歈蔡讴,奏大吕些。"大吕为宫,其谱下四;仲吕为角,其谱上字;"四上竞气",谓宫角相应也。

清梁廷楠《曲话》卷四也谓:

工、尺、四、上,乐之声也,而不知其字已见于《楚

① 黄、南、大、林、姑等分别为黄钟、南吕、大吕、林钟、姑洗等律吕名的简称。清黄,即清声黄钟。

415

词》。《大招》云工尺字谱"四上竞气",则来历已久矣。

清朱廷璋《太古传宗序》也云:

至于工尺字谱,未详起于何时,而《楚辞·大招》 即有"四上竞气"之句,其从来久矣。

又如清纪大奎认为工尺等音符起源于《管子》,曰:

意当时制谱之人,或假借《管子》"凡首主一四闻以合"之文,以为凡、一、四、合之字。又假借宫、微、商、羽、角之序,以为工、尺、上、五、六之序。盖或伶工原不知宫、商、角、微、羽为五音自下而上之序,而误以宫、微、商、羽、角相生为高下次序之声名。以其字划多,不便于疾书,故以工、尺、上、五、六代之。宫、工音同,尺字谱音近微,或本用"只",伪为尺耳。上字谱音为商,里音也。羽、五音近。角字古多作六音。又自工而下,五音当其五,六音当其六。此以工、尺、上、五、六为宫、微、商、羽、角之序也。

而清凌廷堪则认为工尺谱起源于唐代,如《校礼堂文集》卷 十八《字谱即五声二变说下》云:

《辽史·乐志》大乐各调,其声凡十,曰:五、凡、 工、尺、上、一、四、六、勾、合。《宋史·乐志》虽有高下 紧之分,亦止此十声,盖唐人之遗制也。……此皆案 之典籍器数而得者,非乡壁虚造也。由此观之,古之 字谱与今之字谱,古之宫调与今之七调,无以异也,学 者又何疑乎?字谱十字见《辽史》,唐荆川谓载籍无 考,而以《楚辞》"四上竞气"当之,误也。

而唐代的工尺谱,则是由苏祗婆创立的,即是苏祗婆的龟兹琵琶之谱法,如《燕乐考原》卷一云:

案《辽史》所云"五、凡、工、尺、上、一、四、六、勾、合"十声,内四字即低五字,合字即低六字,勾字即低尺字,其实只七声也。与今乐工所传之字谱同,即古乐之五声二变也。窃谓字谱之名,当是苏祗婆龟兹琵琶之谱法,隋、唐人因之,辽人遂载入史志,郑译以其言不雅驯,乃以宫、商、角、变徵、微、羽、变宫代之。而五声二变,则又以黄钟、太簇、姑冼、蕤宾、林钟、南吕、应钟七律代之,后人遂生眩目惑耳。

至于工尺谱的由来,也有两说:一是象形说,如清瞿灏云:

工尺谱,即朱子所谓"单字谱"也。古作乐谱者, 初以△□形状为识,如《礼·投壶》篇鲁鼓、薛鼓之法。 寻以音调各出二文,未足于用,乃即二文增损,乘积用 之。如工者,〕也;上者,匚也;尺者,只也;合者,台 也;四者,吅也;六者,允也;五者,云;乙者;上文向上 波也;凡者,尺文向上波也。诸文本无音韵、义理,且 并非字,学者因其形似而强读之为字也。^①

一是翻译说,即认为是由律吕名翻译来的,如《律吕正义》 后编"上谕奏议"中录乾隆六年十一月初十日庄亲王允禄及张 熙等的《奏议》云:

① 清姚燮《今乐考证·缘起》引,《中国古典戏曲论著集成》第十册,第 33、34 页。

律以管音,音以协律,然论其名则异,举其实则同也。乐工记数,不便于用,则以其声相似之字而又笔画少易于标识者,易之为十四字。其曰工者即宫,黄钟也;其曰红者,即清宫,大吕也;其曰凡者,即商,太 簇也;其曰(人者,即清商,夹钟也;其曰合者,即角,始 洗也;其曰云者,即清角,仲吕也;其曰四者,即变徵,林钟也;其曰乙者,即微,夷则也;其曰上者,即清变徵,林钟也;其曰仁者,即清 羽,应钟也;其曰尺者,即变宫,半黄钟也;其曰仁者,即清 变宫,半大吕也。查仅字、仁字、仁字、伊字五者, 本无其字,则知其止以记数,而即黄钟等律,即宫、商等音,非实有其字,别有义例,又可知也。然而其来久矣。《楚辞·大招》曰:"或用一调,或用无调。"一者乙字,无者五字,则梁时又有可证也。

现存年代最早的工尺谱,是唐代敦煌出土的写于五代后唐明宗长兴四年(933)的【品弄】、【倾杯乐】、【西江月】、【心事子】、【伊州】、【水鼓子】、【急胡相问】、【长沙女引】、【撒金砂】、【营富】等曲调旁注的乐谱(伯希和编3808号),便是工尺谱的俗写形式。从现存的唐代工尺谱及前人的有关记载来看,唐代民间流行的多为草字谱,如现在尚存的唐代乐谱皆为草字谱,又如宋沈括《梦溪笔谈》卷五载:"今蒲中逍遥楼楣上,有唐横书梵字,相传是《霓裳》谱,字训不通,莫知是非。"所谓"横书梵字",也就是工尺谱的草写形式。而且在宋代,工尺谱也多以草字谱的形式流传,如姜夔的《白石道人歌曲》中的十七首词歌曲,旁注的使是草字谱,《四库全书·白石词提要》云:"莫辨其似波似磔,宛转欹斜,如西域旁行字者,节奏安在?"又宋陈元靓《事林广记》卷五"管色应指法"、张炎《词源》"管色应指字谱"和"宫调应

指谱"两章所载的曲谱,及明王骥德《曲律·杂论下》所记载的 宋代《乐府浑成集》的三首乐曲,也都是草字谱。

与律吕谱相比,工尺谱要简易得多,正因为此,在唐宋时,工尺谱不仅在民间流行,而且也为宫廷教坊所采用,如宋陈旸在《乐书》卷一三〇谈到当时教坊演奏觱篥时所用的乐谱就是工尺谱,如他在"觱篥"条下注云:

今教坊所用上七空,后二空,以五、凡、工、尺、上、 一、四、六、勾、合十字谱其声。

又《辽史・乐志》也载:

各调之中,度曲协音,其声凡十,曰五、凡、工、尺、 上、一、四、六、勾、合。

在宋代,律吕谱与工尺谱同时流行,但律吕谱一般用于朝廷典礼、庙堂祭祀等较庄严的乐曲中,而民间俗曲多采用工尺谱,如姜夔《白石道人歌曲》中的祀神曲《越九歌》十首,旁注律吕谱;而歌曲十七首,便旁注工尺字谱。

由于工尺谱较律吕谱简易,故在唐宋时,也常将律吕谱翻译转换成工尺谱,如宋陈旸《乐书》卷一一九云:

御制《韶乐集》中,有正字翻译字谱。又令钩容班 头任守澄并教坊正部头花日新、何元善等注入唐以来 燕乐半字谱。

所谓翻译,也就是将律吕谱的律吕名翻译成工尺谱的俗字。可见,宋代教坊所用的乐谱,便是根据唐代的燕乐半字谱翻译的。在宋代的一些音乐文献中,也多有将律吕谱与工尺谱

相互对应转换的论述或记载,如《宋史・乐志》载:

蔡元定《燕乐书》:黄钟用合字,大吕、太簇用四字,夹钟、姑洗用一字,夷则、南吕用工字,无射、应钟用凡字,各以上下分为清浊。其中吕、蕤宾、林钟不可以上下分,中吕用上字,蕤宾用勾字,林钟用尺字。其黄钟清用六字,大吕、太簇、夹钟清各用五字,而以上、下、紧别之。

《白石道人词集外编》也载:

古今谱字:黄合,大下四,太四,夹下一,始一,仲 上,蕤勾,林尺,夷下工,南工,无下凡,应凡,黄清六, 大清下五,太清五,夹清一五。

《朱子全集》卷六十五《定律》载:

今俗乐之谱,"个"则合之为黄也,"マ"则四下之为大也,"く"则四上之为太也,"二"则一下之为夹也, "二"则一上之为姑也,"ア"则上之为中也,"厶"则勾之为蕤也,"ユ"则尺之为林也,"⑦"则工下之为夷也, "⑦"则工上之为南也,"リ"则凡下为无也,"リ"则凡上之为应也,"乚"则六之为黄清也,"丌"则五下之为大清也,"丌"则五下之为大清也,"丌"则五紧之为夹清也。此声俗工皆能知之,但未识古律之名不能移彼就此。(四库本半字谱有误,据《燕乐考原》校改)

至明代,律吕谱便多为工尺谱所取代,如《明史·乐志》载,明代太常所用乐谱以工尺谱为主,乐工对律吕谱反而不熟悉

(致任甘肃行太仆寺丞张鹗)言:"……近世止用黄钟一均,而不遍具十六钟,古人立乐之方已失。况太常止,以五、兄、工、尺、上、一、四、六、勾、合字眼谱之,去古益远。且如黄钟为合似矣,其以大吕为下四,太簇为高四,夹钟为下一,始洗为高一,夷则为下工,南吕为高工之类,皆以两律兼一字,何以旋宫取律,止黄钟一均而已?"……疏下礼部。礼官言:"音律久废,太常诸官循习工尺字谱,不复知有黄钟等调。"

又明初朱权所作的《唐乐笛字谱》中的【叹疆场】与【大酺】 两曲的曲谱,也皆用工尺记谱(清毛奇龄《皇言定声录》卷七载录),如【叹疆场】曲的谱字:

【叹疆场】(宫调曲)

闻(上尺) 道(工六工尺上) 行(工四) 人(六工四) 至(工四六工尺) 妆(工六) 梳(工尺) 对(六四) 镜(四工工尺) 台(四上尺上四六) 泪(四尺上四) 痕(六工六四) 犹(上尺尺) 未(尺工尺上四) 减(工四四六工尺尺) 笑(工尺工) 脸(六工六四) 自(四尺上上四) 然(尺工六工工工) 开(尺)

【大酺】曲首二句的谱字:

泪(上六) 滴(尺上) 珠(四六工) 难(工六四) 尽(上尺上四) 容(尺工六工) 残(尺工六) 玉(工四六) 易(四仕四六四) 销(六四六工)

二、戏曲工尺谱的产生及其特征

我国的戏曲虽然在宋元时期已经产生并流行了,但戏曲工尺谱的出现却是在魏良辅改革昆山腔后。在此之前,南戏与北

曲杂剧虽然在宋元时期就已经形成并流行了,但由于南戏采用了依腔传字的演唱方式,腔格固定,民间艺人以口耳相传的方式传习,故不须用工尺记谱;而北曲杂剧因是随着弦乐器的伴奏,用近于说话的节奏与旋律来演唱,其所唱曲调的旋律有很大的随意性,故也不必用工尺字符来记谱,对曲调的腔格加以固定。到了魏良辅对南戏昆山腔加以改革后,南北曲的演唱方式发生了变化,即采用了依字声定腔的演唱方式,如魏良辅在《南词引正》中谈到昆山腔的演唱方法时指出:

五音以四声为主,但四声不得其宜,则五音废矣。 平、上、去、入,务要端正。有上声字扭入平声,去声唱 作入声,皆做腔之故,宜速改之。

所谓"五音以四声为主",也就是说曲调的宫、商、角、徵、羽等乐律由字的平、上、去、人四声来决定。

而同一曲调,由于曲文句式、字声的不同,便会产生不同的腔格,如明沈宠绥《度曲须知·弦律存亡》云:"总是牌名,此套唱法,不施彼套;总是前腔,首曲腔规,非同后曲。"《南曲九宫正始》册四也云:"凡【念佛子】每曲各自不同,非可前曲律后曲,此传律彼传者也。"同一曲调没有相同的腔格,因此,即使是同一曲调,也须标注工尺,这样也就促成了戏曲工尺谱的产生。

另一方面,戏曲工尺谱的产生,也与文人清唱曲家的出现有关。昆山腔经魏良辅的改革,具有了婉转细腻的风格后,如明代戏曲家沈宠绥谓昆山腔经魏良辅改造后,"尽洗乖声,别开堂奥。调用水磨,拍捱冷板。声则平、上、去、人之婉协,字则头、腹、尾音之毕匀。功深镕琢,气无烟火。启口轻圆,收音纯细。……要皆别有唱法,绝非戏场声口"①。而且,继魏良辅对

① 明沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》、《中国古典戏曲论著集成》第五册,第198页。

昆山腔改革后,戏曲家梁辰鱼又作《浣纱记》传奇,将当时尚停留 在清唱阶段的新昆山腔搬上了戏曲舞台,进一步扩大了新昆山 腔的影响,当时新昆山腔成为曲坛"正音"流行南北各地,"声场禀 为曲圣,后世依为鼻祖"①,受到了文人学士的喜爱,"谱传藩邸戚 畹、金紫熠爚之家,而取声必宗伯龙氏,谓之'昆腔'"②。顾起元 《客座赘语》云:"今又有昆山,较海盐又为清柔而婉折,一字之长, 延至数息。士大夫禀心房之精,靡然从好,见海盐等腔已白日欲 睡。"新昆山腔婉转细腻的风格,不仅为文人学士喜闻乐见,而且 也激发了他们习唱新昆山腔的兴趣,听、唱昆曲在当时成了上流 社会最主要的娱乐形式,一般的文人学士、封建士大夫都把作曲 度曲,看成是怡情养性、显耀才华的风雅之举。如明齐恪《樱桃 梦・序》云:"近世十大夫,夫位而恭处,多好度曲。"明沈德符《万 历野获编》卷二十四也载:"近年十大夫享太平之乐,以其聪明寄 之剩技。吴中缙绅留意音律,如太仓张工部新、吴江沈吏部璟、无 锡吴进士澄,俱工度曲,每广座命伎,即老优名倡俱皇遽失措,真 不减江东公瑾。"

如梁辰鱼"尤喜度曲,得魏良辅之传,转喉发音,声出金石。"③"教人度曲,设大案,西向坐,序列左右,递传迭和"。④ 又如张凤翼也善度曲,如徐复祚《三家村老委谈》云:"伯起善度曲,自晨至夕,口鸣鸣不已,吴中旧曲师太仓魏良辅,伯起出而一变之,至今宗焉。常与仲郎演《琵琶记》,父为中郎,子赵氏,观者填门,夷然不屑意也。"文人习唱昆山腔主要是出于自娱的目的,采用的是清唱的方式,因此,在明代中叶,涌现出了 批自作散曲自娱自唱的清唱作家。文人清唱家为了规范曲唱,便

① 明沈宠绥《度曲须知·曲运隆衰》、《中国古典戏曲论著集成》第五册,第198页。

② 明张大复《梅花草堂笔读》卷十二《昆腔》,《笔记小说大观》第三十二册,江苏广陵 古籍刻印社 1982 年版,第 295 页。

③ 清光绪《昆新两县续修合志》卷三十。

④ 清焦循《剧说》卷二引《蜗亭杂订》、《中国古典戏曲论著集成》第八册,第117页。

423

编订了用于清唱的曲谱。如当时的《吴猷萃雅》、《词林逸响》、《太霞新奏》、《南音三籁》等曲选,皆具有曲谱的性质,如《吴猷萃雅·选例》云:"词无论乎今古,总之期于时好。是集也,遍觅笥稿,广正善讴,非有名授,不敢溷人。"又《词林逸响·凡例》云:"曲中之调,有单有合,歌者茫然不解所犯,今尽标明。"可见,这些曲选的编者皆着眼于"歌者",为迎合"时好",选收时还广泛征求了"善讴"者的意见。

而在当时出现的曲谱,从所收列的曲文来看,多为清曲,即文人所作的散曲,如来虹阁主人《增订珊珊集·凡例》表明:"此刻以时曲为主,故时曲增十之五,戏曲增十之三。"即使选收了剧曲,也多为生、旦所唱的以写景抒情见长的曲文,如锄兰忍人《玄雪谱·凡例》云:"传奇接《三百篇》之余,虽俗笔附会不少,而要文人感托者居多,非细细拈出,则幽深隽冷之味不见,故不揣固陋,僭加评点,歌咏者幸谅我于知罪之外。"又张楚叔《吴骚合编·凡例》也云:"是集专录丽情散曲,惟幽期欢会、惜别伤离之词,得以与选,其他杂咏佳篇,俱俟续刻,概不溷收。"

再从谱式来看,只是点板谱,即只标注板眼,没有工尺音符,如《点板北调万壑清音》、《点板缠头百练》(又名《点板怡春锦》)、《点板昆调十部集乐府先春》、《太霞新奏》、《南音三籁》等曲集在曲文旁仅标注板式。这是因为当时的文人曲家具有较高的文学修养,不仅能辨别四声,而且能根据字声领悟寻绎该字的腔格,而板式是曲调的框架,确定曲字在整支曲调中的位置。"曲之高下疾徐,俱从板眼而出。板眼斯定,节奏有程"①。如《新定九宫大成北词宫谱·凡例》云:"曲之分别宫调,全在腔板。""有字数句法虽同,而腔板迥异,即截然两调。"《乐府传声·定板》云:"盖板殊则腔殊,腔殊则调殊,板一失,则宫调将

① 《新定九宫大成南词宫谱·凡例》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第 134 页。

不可考矣。"《螾庐曲谈》第二章《论板式》也云:"板于曲之节奏,关系至重,故制谱者须先定板式。板式既定,然后可注工尺。……不先定板式,则无从定腔格也。"因此,板式对于文人曲家来说,也是较难掌握的,故当时产生的曲谱只点板式,不标注工尺音符,至于曲字的具体腔格,则由文人清唱家自己去按字声领悟寻绎。而艺人在演唱戏曲时仍是采用依腔传字的方式演唱,即使是所演唱的是经魏良辅改革后的新昆山腔,也是按曲师所教的曲调腔格演唱,故没有必要标注工尺音符(即使有工尺谱,对于那些"不识字的戏子"来说,也是没有用处的)。

而完善的戏曲工尺谱是到了清代才大量出现的。清代,文人自娱自唱的清曲创作逐渐衰微,即使仍有所作,文人清唱时也多不唱散曲,而唱剧曲,即选取南戏、杂剧或传奇中的某些只曲或折子来清唱,正因为此,这些文人清唱家便纷纷为剧曲订谱,这也使得戏曲工尺谱在清代中叶以后大量出现。

戏曲工尺谱与唐宋时期的工尺谱有了不同的特征,唐宋时的工尺谱皆用固定唱名法记谱,而戏曲由于有脚色之别,即同一曲调,因脚色及所扮演的人物类型不同,在声情上有所区别,故戏曲的工尺谱采用的是可变动的首调唱名法,以笛色定调、笛凡七孔,其中吹孔一,指孔六,以筒音为基音,依次得七音:上、尺、工、凡、六、五、乙。其高八度音与低八度音,则是改变字形或在字旁加笔划来表示,若高八度,其最后一笔向上挑或加一"イ",高两个八度则最后一笔两次上挑或旁加"彳";反之,若为低八度,除"六"作"合"、"五"作"四"、"乙"作"一"外,其余各字皆将最后一笔向下勾,若为低两个八度,则两次下勾。

同时,根据首调唱名法,可构成七个不同调高的调,通常以笛子的筒音作"合"的调即小工调为基础调翻调,如以小工调的"尺"作"工"的,即称尺字调,若以小工调的"上"作"工"的,则称上字调,若以小工调的"乙"作"工"的,即称乙字调,若以小工调的"五"作"工"的,即称正工调(又称正宫调、五字调),若以小工

425

调的"六"作"工"的,即称六字调,若以小工调的"凡"作"工"的,即称凡字调。如清王德晖、徐沅澂《顾误录·声调论》云:

近代用工尺等字以名声调,四字调乃为正调,即宫音也,是调从正调而翻。七调之中,乙字调最下,上字调次之,五字调最高,六字调次之。今度曲者用工字调最多,以便其高下。惟遇曲音过抗,则用尺字调或上字调;曲音过哀,则用凡字调或六字调。

现将这七调的指孔与其相应的音列表说明如下:

乐笛孔	筒 音	第一孔	第二孔	第三孔	第四孔	第五孔	第六孔
小工调	六	五	Z	上	尺	エ	凡
尺字调	五	乙	上	尺	エ	凡	六
上字调	乙	上山	尺	エ	凡	六	五
乙字调	上	尺	I.	凡	六	五	Z
正工调	尺	I	凡	六	五.	Z	上
六字调	エ	凡	六	Ti.	Z	上	尺
凡字调	凡	六	五	乙	上	尺	I

各调的调高也以小工调的音高为基准,依次为:

戏曲工尺谱工尺字符的标注,有三种形式:一是蓑衣式,将字符斜注于曲字傍,状如蓑衣,故称;二是玉柱式,将字符垂直标注于曲字傍,状如一炷香,故俗称一炷香式;三是一字式,将字符横向平行标注在曲字傍。

与唐宋时期的工尺谱相比,戏曲工尺谱在标注工尺音符时,更加细致具体。唐宋的俗字谱在唱字傍仅标注一个音符,谱式极其简单,就整首曲(词)调来说,只是一个基本的框架,虽通过这些简单的工尺音符,可以看出全曲腔格(旋律)的走向,但就其中的某一字来说,就显示不出其具体的腔格(旋律)走向,故很难把握,更何况没有详细标注节奏符号。而戏曲工尺谱对曲字的腔格作了详细具体标注,即按曲文字声的不同,标注相应的工尺音符。

戏曲工尺谱除了标注工尺等字符外,还标注了节奏符号,即板眼。板分正板与赠板,正板中又分为头板"丶"、腰板"乚"、底板"一";赠板又分为头赠板"X"、腰赠板"lX"。眼分为中眼与小眼,中眼又分为中眼"°"与侧中眼"△",小眼也分小眼"•"与侧小眼"└"。如《九宫大成南词宫谱•凡例》中,对不同的板眼符号作了详细的说明:

曲之高下疾徐,俱从板眼而出。板眼斯定,节奏有程。今头板用"▼",即实板,拍于音始发也;腰板用"┗",即掣板,拍于音之半也。底板用"—",即截板,拍于音乍毕也;其衬板之头板则用"▽",腰板则用"□",以别于正板者,易于识认也。至于一板分注七眼,太觉繁琐。今正眼则用"□",彻眼则用"□",举目瞭然,乐行而伦清已。

另外,戏曲工尺谱还标注了装饰小腔,如常用的有叠腔、嘴腔、豁腔、断腔、擞腔、掇腔等。

叠腔:用于平声字的唱法符号,谱上符号为"·"。为了保持平声字平稳悠长的腔格特征,又要避免行腔的单调呆板之感,便使用叠腔,即将某一乐音作同音重复演唱,以扣住首音,使腔头平缓进行,不上升或下降。如:

《牡丹亭·惊梦》【南越调·山桃红】"相逢无一言""相"字的腔格:五··六。

《金雀记·乔醋》【南仙吕人双调·江头金桂】"休得要乔妆行径"、"你言清行浊太亏心""妆"、"心"二字的腔格皆作:工···尺。

《满床笏·卸甲》【北南吕·四块玉】"肯妨时兼程进""兼" 字的腔格:五··六。

《艳云亭·痴诉》【北越调·紫花儿序】"把珠帘高卷""高"字的腔格:工··尺。

《铁冠图·刺虎》【北正宫·滚绣球】"拚得个身为齑粉" "齑"字的腔格:工··尺。

嘱腔:用于上声字的唱法符号,谱上符号为"」"。上声字全部腔格呈现出"☑】"即先下降后上升的进行形式,在首音高出后,即下降一音,此低音须作虚唱,并略作停顿,有吞咽之意,在曲唱中称为"嚯腔",又称"顿腔",如明沈宠绥《度曲须知·四声批窾》云:"上声固宜低出,第前文间遇揭字高腔,及紧板时曲情促急,势有拘碍,不能过低,初出稍高,转腔低唱,而平出上收,亦肖上声字面。古人谓去有送音,上有顿音,送音者,出口即高唱,其音直送不返;而顿音,则所落低腔,欲其短,不欲其长,与丢腔相仿,一出即顿住。"因此,嚯腔是上声字最主要的腔格特征,南北曲相同,如:

《牧羊记·望乡》【南仙吕人双调·忒忒令】"天与人做方便""与"字的腔格:上四J上尺工。

《西厢记·佳期》【南仙吕·十二红】"似露滴牡丹开""牡"字的腔格:上四】上尺工。

《邯郸记·扫花》【北仙吕·赏花时】"再休向东老贫穷卖酒家""老"字的腔格:合工】合四。

《长生殿·絮阁》【北黄钟·醉花阴】"一夜无眠乱愁搅" "搅"字的腔格:上四】尺工。 豁腔:用于去声字的唱法符号,谱上符号为"┘"。去声字的腔格呈现出"↗️"即先上升后下降的进行形式,出口不仅要高揭,而且须强而有力。用虚唱的形式,即上扬的一音不是实唱,而是从前音用力向上滑行,然后再上行。在曲唱中,这一形式称为"豁腔"。南北曲皆同,只是南曲豁腔仅上扬一音,而北曲豁腔多上扬二音。又豁后下落一音的高度,阴去声字与阳去声字有区别,阴去声字的豁后首音比豁前音降低一音,如:

《拜月亭・走雨》【南中吕・渔家傲】"淋淅的雨一似盆倾风如箭急""似"、"箭"二字的腔格:似(阳去):五/ 仕五六;箭(阴去):五/ 六工。

《琵琶记·吃糠》【南商调·山坡羊】"乱荒荒不丰稔的年岁"、"寸丝不挂体""岁"、"寸"、"挂"三字的腔格:岁:六²尺上四;寸:六²工;挂:仕²五六工。

《单刀会·刀会》【北双调·驻马听】"可怜黄盖暗伤嗟" "暗"字的腔格:四² 合四。

《东窗事犯·扫秦》【北中吕·迎仙客】"故来到俺这山寺里""故"字的腔格:五⁷ 六五。

断腔:用于南曲人声字,谱上符号为"」"。南曲人声字首音一出口即止,以表现入声字短促急收的特点,如明沈宠绥《度曲须知・四声批籤》云:

先贤沈伯时有曰:按谱填词,上去不宜相替,而入 固可以代平,则以上去高低迥异,而入声长吟,便肖平 声;读则有入,唱即非入。如一字、六字,读之入声也, 唱之稍长,一即为衣,六即为罗矣。故入声为仄,反可 代平。然予谓善审音者,又可使入不肖平而还归入 唱;则凡遇入声字面,毋长吟,毋连腔(连腔者,所出之 字,与所接之腔,口中一气唱下,连而不断是也。)出口 即须唱断。至唱紧板之曲,更如丢腔之一吐便放,略 无丝毫粘带,则婉肖入声字眼,而愈显过度颠落之妙; 不然,入声唱长,则似平矣,抑或高唱,则似去,唱低则 似上矣。是惟平出可以不犯去上,短出可以不犯平 声,乃绝好唱诀也。

《荆钗记·见娘》【南仙吕人双调·江儿水】"指望百年完聚""百"字的腔格:六一五六·工·尺,以阴人声吐字,而作腔则为阴平声。

《琵琶记·辞朝》【南黄钟·啄木儿】"他那里望得眼穿" "得"字的腔格:上一尺上四,以阴人声叶字,而作腔则为阴平声。

《金雀记·庵会》【南商调·二郎神】"正玉宇无尘""玉"字的腔格:四一上尺上,以阳入声吐字,而作腔则为阳平声。

《白罗衫·看状》【南仙吕·解三酲】"巨卿果到元伯宅" "宅"字的腔格:四→上尺,以阳人声吐字,而作腔则为阳平声。

撒腔:又称闪腔、颤腔,演唱时以颐颔部位的开阖,使行腔 产生摇曳变化之妙,婉转动听。谱上符号为"飞"。如:

《牡丹亭·游园》【南仙吕人双调·步步娇】曲"袅晴丝吹来闲庭院""院"字的腔格:四上尺^飞,上四。

《红梨记·亭会》【南仙吕·风人松】"今宵酒醒倍凄清" "宵"字的腔格: 五^飞六。

《铁冠图·刺虎》【北正宫·滚绣球】"俺切着齿点绛唇" "齿"字的腔格:五^飞六。

《长生殿·惊变》【北中吕·上小楼】"赤紧的离了渔阳" "渔"字的腔格:五飞。

掇腔:用于平声字,出口后换气,略作停顿,然后虚唱带过, 谱上符号为"□"。如:

《牡丹亭·拾画》【南中吕·颜子乐】"寒花绕砌荒草成窠"

429

"寒"字的腔格:尺□•工六。

《玉簪记·琴挑》【南仙昌人双调·朝元歌】"少年心性" "年"字的腔格:合上四(低)上·四合。

《长生殿·惊变》【北中吕·石榴花】"高捧礼仪烦""高"字的腔格:工口六工尺上尺。

《桃花扇·寄扇》【北双调·新水令】"冻云残雪阻长桥" "长"字的腔格:五二六五·六。

三、清宫谱与戏宫谱

戏曲工尺谱多出于文人清唱家之手,但由于订谱的目的不同,戏曲工尺谱有清宫谱与戏宫谱之分。文人清唱家订谱的目的有二:一是自娱,用于清唱,这一类工尺谱便称为清宫谱,清宫谱的曲字腔格按字声严加考订,工尺音符标注精严细致,但通常只标注板式、中眼,不标注小眼,不分正衬,又谱中只收列曲文,不收科白,所选剧目,也多以生、旦行当的唱工戏为主,这一类工尺谱仅供曲家清唱之用,初学者较难习用;二是为指导和规范戏班艺人的演唱而编订的工尺谱,时称戏宫谱,这一类工尺谱多是根据舞台演出本整理而成,曲文、科白皆收,为方便艺人按谱演唱,板式标注具体细致,不仅标明各种板式符号,而且也注明豁腔、擞腔、断腔等装饰小腔。所收剧目,注重舞台的演出效果,除了选收生、旦等唱工戏外,兼顾其他行当的戏,如对于净、丑等行当以做工为主的折子戏也予以收列。

在前人所编的戏曲工尺谱中,属于清宫谱的有《九宫大成南北词宫谱》、《太古传宗曲谱》、《吟香堂曲谱》、《纳书楹曲谱》 等工尺谱。

《九宫大成南北词宫谱》既是一部曲文格律谱,又是一部工 尺谱。由周祥钰、邹金生编撰,徐兴华、王文禄分纂,徐应龙、朱 廷镠参定。清乾隆六年(1741),弘历"命开律吕正义馆",编纂 《律吕正义》一书,由庄亲王胤禄总其事,并"选儒臣之姻习者, 分掌校雠之役"。《律吕正义》编成后,又编《九宫大成》,共八十二卷,兼收南北曲。乾隆年间,联曲体戏曲已出现了衰落的趋势,其在曲坛的霸主地位已被板腔体的花部所取代,如张漱石在乾隆九年(1744)所作的《梦中缘传奇序》中谓当时京城观众"所好惟秦声、罗、弋,厌听吴骚,歌闻昆曲,辄哄然散去"。而随着联曲体戏曲的衰落,有关南北曲的曲律也日益衰微沉晦,无论是在曲的创作,还是在演唱中,不守曲律的时弊也日益严重,因此,编者编撰《九宫大成》,"溯声律之源,极宫调之变,正沿袭之谬,汇南北之全",在分清平仄四声,厘清句式,给作家提供填词作曲的准绳的同时,还标注工尺谱。

《太古传宗曲谱》也是一部清宫谱,而且是一部用琵琶作为伴奏乐器的清宫谱。清康熙时汤彬和、顾峻德原稿,乾隆时徐兴华、朱廷镠、朱廷璋奉庄亲王允禄之命重订。乾隆十四年(1749)殿刻本。全谱共四册分为三大部分:一是《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》,上下两卷,收列《西厢记》二十个套曲。二是《太古传宗琵琶调宫词曲谱》,上下两卷,收列散曲、剧曲 47 个套曲。三是《太古传宗弦索调时剧新谱》二册,收列 24 曲。谱中标注头板、腰板、底板,只点末眼,不点小眼。

汤彬和与顾峻德皆为曲师,精通音律,汤彬和先已订有弦索北曲一谱,如他在自序中称:"予不敏,少而从事歌曲,晚益留心宫调,尝将时下所行元音数曲,核之《辨讹》诸录,不揣愚狂,逐加考订,去句字之冗舛,正腔板之乖异,注谱一卷,用以自私。"后遇顾峻德,因论及"《西厢》一剧由来脍炙人口,惜乎为好奇者删改,殊乖正格正音。"两人便参核《弦索辨讹》、《六才子外书》,对《西厢记》的曲文作了校订并谱上工尺,"使其字不厌衬,句不犯格,音必求其协律,调不可以溷腔","谱成全书,汇为两帙"①,即《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》。

① 《太古传宗序》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第120,121页。

两人在完成《太古传宗琵琶调西厢记曲谱》的编订后,又合作编订《太古传宗琵琶调宫词曲谱》,但尚未完成便先后去世,后由汤彬和的外甥徐兴华和顾峻德的学生朱廷镠两人完成并付刻,如徐兴华、朱廷镠《太古传宗后序》云:

旧有《琵琶调宫词》一书,系古吴汤彬和、顾峻德重订工尺谱也。彼二人者,盖欲纂成公之同好,惜事未竣相继谢世。十余年来,幸底稿尚存,今恭遇庄亲王殿下审定元音,心通律吕,呈览而称善,随命徐兴华、朱廷镠复加校订,付诸剞劂,以备《韶乐》之一助。彬和,系兴华之外舅;峻德,系廷镠之受业师。

而《太古传宗弦索调时剧新谱》,则是由朱廷镠、朱廷璋采编,邹金生、徐兴华审定。全谱共收列 24 套曲调,除两套散曲与一套琵琶曲外,其余皆为时剧剧目,如《小妹子》、《崔莺莺》、《来迟》、《大王昭君》、《小王昭君》、《思凡》、《僧尼会》、《花子拾金》、《北芦林》、《醉杨妃》、《罗和做梦》、《红梅算命》、《旷野奇逢》、《夏得海》、《临湖》、《踢球》、《花鼓》、《唐二别妻》、《借靴》、《磨斧》。所谓"弦索调",是元代俚歌北曲的演唱方式,用琵琶等弦索乐器伴奏;而所谓"时剧",是指民间流传的通俗剧目或曲调,其曲调受花部板腔体音乐结构的影响,如《凡例》首条云:"谱中所收各套有本无牌名者,则仿照《借靴》套首用'歌头'二字之例,每套冠以'和音'二字。盖此谱专以音节为工,不便另加牌名勉强牵合。"注重音节,通过音节的变化来变换曲调的声情,这是板腔体戏曲的音乐结构上的特征,而此谱"专以音节为工",可见此谱所收列的这些时剧多为板腔体的音乐结构。

《吟香堂曲谱》:清乾隆年间吴县吟香堂主人冯起凤编辑订定,乾隆五十四年(1789)吟香堂刊本。共四卷,前两卷为《牡丹亭曲谱》,后两卷为《长生殿曲谱》。只点中眼,不点小眼。对一

433

些容易唱错的字都作了说明,如《牡丹亭曲谱·圆驾》出【北四门子】曲注云:"赸音斩,平声。"《长生殿曲谱·合围》出【青山口】"端的是人如猛虎"曲注云:"汗音寒,角叶皎,疾精移反。折叶者,末叶磨,作叶早,壁叶比,铁偷也反。""泼叶颇,赸音盏,平声,鹿叶路。"又《絮阁》出【北出队子】"都则是相思"曲注云:"渴叶可,斛红姑反。"

另外,编订者还对舞台及坊间流传的版本中的一些错讹之处作了订正,如《刺逆》出【双角令·江儿水】"阴森夹道"曲注云:"旧作【二犯江儿水】,本属南词,今亦入北调。"又《牡丹亭曲谱·魂游》出【下山虎】合头"姑姑们这般志诚"句注云:"坊刻有误作白文者。"【五韵美】曲注云:"旧名【醉归迟】,与仙吕正曲不同,原题与下阕统为一阕,名【醉归迟】,谬。"

汤显祖的《牡丹亭》自明代中叶问世以来,一直因其不合律而受到曲家们的指责,经过冯起凤对原本曲调的考订,并标注工尺,能够全本在舞台上演出。如石韫玉《吟香堂曲谱序》云:"今云章冯丈取临川旧本,详注宫商,点定节拍。"而洪昇的《长生殿》由于经徐灵昭的考订,曲律严整,又经冯起凤的考订并加上工尺后,更为完善,如清梁廷楠《曲话》卷三谓其"以缥缈之音,度娟丽之语,迎头拍字,按板随腔,允称善本。且其宫调、字音,多加考订,毫无遗漏,谓之《长生殿》第一功臣,可也"。

在前人所编订的清宫谱中、《纳书楹曲谱》的影响最大。《纳书楹曲谱》,清叶堂编辑订谱,清乾隆五十七年(1792)至五十九年(1794)刻成。叶堂,字广平,一字广明,号怀庭,是清乾隆时著名的清唱曲家,精通曲律,他自称:"盖自弱冠至今,靡他嗜好,露晨月夕,侧耳摇唇,究心于此者垂五十年。"①王文治《纳书楹曲谱序》云:"吾友叶君怀庭,究心于宫谱者几五十年。曲皆有谱,谱必协宫。而文义之淆讹,四声之离合,辨同淄渑,析及

① 《纳书楹曲谱自序》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第 151 页。

434

芒杪,盖毕生之精力专工于斯,不少间断,始成此书。……怀庭始订谱时,有与俗伶不叶者,或群起而议之。至今日翕然宗仰,如出一口,然怀庭初不以毁誉介于怀也。"

《纳书楹曲谱》分正集四卷,续集四卷,外集二卷,补遗四卷,如《凡例》指出:"此谱分正、续、外三集。正集之末近乎续,续集之末近乎外。至外集所选,因向来家弦户诵,脍炙人口者,故不忍遽弃。"全谱共收入北曲杂剧 36 折,南戏 68 出,传奇114 出,散曲 10 套,词曲及诸宫调各一套。另有《纳书楹西厢记全谱》和《纳书楹玉茗堂四梦全谱》两谱。谱以"纳书楹"名,取《晏子春秋·离》下"凿楹纳书"之意,编集订定曲谱,以传留后世①。

《纳书楹曲谱》是供清唱之用的,故不载宾白,曲文不分正衬,如编者在《凡例》中表明:"此谱与宫谱不同,盖宫谱字分正衬,主备格式;此谱欲尽度曲之妙,间有挪借板眼处,故不分正衬,所谓死腔活板也。"又只点板式与中眼,不点小眼,便于演唱者根据各人的先天条件与对曲文的理解加以发挥。如《凡例》云:"板眼另有小眼,原为初学而设。在善歌者自能生巧,若细细注明,转觉束缚。今照旧谱,悉不加人。"《纳书楹重订〈西厢记〉谱自序》也云:"曲有一定之板,而无一定之眼。假如某曲某句格应几板,此一定者也。至于眼之多寡,则视乎曲之紧慢;侧直,则从乎腔之转折。善歌者自能心领神会,无一定者也。若必强作解事,而曰某曲三眼一板,某曲一眼一板,以至斗接收煞,尽露痕迹,而于侧直又处处志之,是殆所谓活腔死唱者欤!"到了清乾隆六十年(1795)重刻《西厢记全谱》时,有人对他说:"世之号为能歌者,非能谙谱,乃趁谱者也。作谱者必点定小眼,始有绳尺可依。今子之谱有板而无眼,此购者之所以裹足

① 《晏子春秋・离》下:"晏子病,将死,凿楹纳书焉,谓其妻曰:'榴语也,子壮而示之。'"

而不前也。"^①于是,他听取一些度曲家的意见,"于可用小眼处 一一增人"^②,"以满世人之望,随时变通,而不诡于道"^③。

对于曲文的字声与腔格,叶堂则严加考订,如他自称:"文之舛淆者,订之律之;未谐者协之,而于四声离合,清浊阴阳之芒杪,呼吸关通,自谓颇有所得。"对于曲坛上所存在的一些字声与腔格不合的弊病,叶堂在谱中一一作了订正,如《纳书楹曲谱》正集卷二《琵琶记·吃糠》出【山坡羊】曲"骨崖崖难扶持的病身"句注云:"时派作'病体',非,【山坡羊】第三句须平声。"又《书馆》出【南吕·太师引】曲注云:"此曲第二句近有唱'心儿转焦'者,不知前后三曲俱用仄声,此处必欲更易两字,甚觉无谓。又'说与我知道'上增一'不'字,谬甚,今俱订正。"

明代汤显祖的"四梦"因作者为了充分表达自己的意趣,故在曲律上多有不合之处,叶堂对汤显祖十分推崇,谓其"天才横逸,出其余技为院本,瑰姿妍骨,斫巧斩新,直夺元人之席"^⑥。但又看到了其剧作中不合律的弊病,"顾其词句,往往不守宫格","用韵亦间有笔误处",而"俗伶罕有能协律者"^⑤。因此,他一方面对汤显祖原作所存在的违律之处作了订正,如采用集曲的方法,以律就词,使原作曲文合律;另一方面,又对俗伶演唱中存在的字声与腔格乖违的现象作了订正,如《纳书楹牡丹亭全谱》卷上《闹殇》出【啭林莺】曲"当今生花开一红"句注云:"'当'平声,俗作'大'声,非。"又卷下《俗玩真》出【集贤宾】曲"你休见左"句注:"'左',俗伶作'阻',谬甚。'左',戈韵;'阻',鱼韵。"王文治《纳书楹玉茗堂四梦全谱序》云:"玉茗兴到疾书,于宫谱复多陨越。怀庭乃苦心孤诣,以意逆志,顺文律之曲折,作曲律之抑扬,顿挫绵

435

① 清叶堂《重订西厢记谱自序》,《中国古典戏曲序跋汇编》,第155页。

② 同上。

③ 清许宝善《纳书楹重订西厢记谱序》,同上,第156页。

④ 清叶堂《纳书楹四梦全谱自序》,同上,第157页。

⑤ 同上。

貌,尽玉茗之能事,可谓尘世之仙音,古今之绝业矣。"

叶堂编订《纳书楹曲谱》虽主要是供清唱之用,但也顾及民间戏班的实际演出,如《纳书楹补遗曲谱自序》云:

往余梓正、续、外三集曲谱问世,或谓是谱计文字之工拙,辨音律之淆讹善矣。而于梨园家搬演尚多遗置,恐世之爱新声者未餍也。夫古曲之不谐于俗,非自今日始。追新逐变,众嗜同趋,若别成一风,会焉而不可解。余既不能违曹好而独弹古调,又安用新此戋戋者为哉!冬日多暇,荟萃翻检,上自《琵琶》,下至时剧,凡梨园家搬演而手曾制谱者,悉付剞劂。

为此,他在订正民间艺人演唱中存在的字声与腔格不合的弊病的同时,也对民间艺人出于舞台效果的需要而产生的一些不合律现象加以了肯定,如《纳书楹曲谱》正集卷二《琵琶记·饥荒》出【金络索】"孩儿虽暂离"曲"兀的不是从天降下这灾危"句注云:"俗派底板移在'兀'字上,因抢字来不及,此亦权宜之法。"又同出【金络索】"我每不久须倾弃"曲末句"正是一度思量一度肝肠碎"注云:"末句用赠板,搬演家收场法,姑从之。"另外,在《牡丹亭全谱》中,还收录了经民间艺人增改过的演出本中的《俗增堆花》、《俗玩真》两出,对民间艺人的改编予以充分肯定。

叶堂十分推崇元曲,如他认为:"元曲元气淋漓,直与唐诗宋词争衡,惜今之传者绝少。《百种》系臧晋叔所编,观其删改《四梦》,直是一孟浪汉,文律、曲律皆非所知,不知埋没元人许多佳曲,惜哉!"^①因此,他在谱中收列了一些元代杂剧中的折子,谱上工尺,以利演唱。如"《五台》:依元人旧本改定。""《北饯》:气盛辞雄,的系元人手笔,惜为俗伶所删。余未见原本,姑

① 《纳书楹曲谱》正集卷二目录《元人百种》注。

为酌定。"

在现存的戏曲工尺谱中,属于戏宫谱的有《遏云阁曲谱》、《六也曲谱》、《昆曲大全》、《春雪阁曲谱》等。

《遏云阁曲谱》是现存的戏曲工尺谱中最早的一部戏宫谱,由清王锡纯编辑,李秀云拍正。原计划编辑数集,但仅有初集,共十二册,收列 18 种传奇中的 87 出。清同治九年(1870)扫叶山房刻本,后有清光绪十九年(1893)上海著易堂书局排印本。卷首自序云:

余性好传奇,喜其悲欢离合,曲绘人情,胜于阅历,而惜无善本焉。虽有《纳书楹》旧曲,要旨九宫正谱。后《缀白裘》白文俱全,善歌者群奉为指南。奈相沿至今,梨园演习之戏又多不合。家有二三伶人,命其于《纳书楹》、《缀白裘》中细加校正,变清宫为戏宫,删繁白为简白,旁注工尺,外加板眼,务合投时,以公同调。

从自序中可见,编订者一方面不满足于像《纳书楹曲谱》那样的清宫谱,只供清唱之用,不便于舞台演出;而另一方面,他又有感于像《级白裘》中所收录的梨园演习本不合律,因此,编订者以《纳书楹曲谱》之"律",来对梨园演习本加以校订,使其合律。而其编订此谱的宗旨是"变清宫为戏宫","务合投时",即着眼于舞台演出。正因为此,《遏云阁曲谱》的特色,也就在于舞台性与通俗性。

在所选收的剧目上,编订者着眼于所选剧目的舞台性,如卷首收列《上寿》、《赐福》两出戏,这两出戏是民间戏班在正戏演出前的饶场戏,一是众脚色一起上场与观众见面,二是向观众祝福。清宫谱因其俗套而不予收列,而《遏云阁曲谱》却按梨园演出的习惯,不仅收列了这两出戏,而且将其列于全谱之首。

438

又如在梨园演出本中,多有一些以净、丑插科打诨为主的 折子戏,这些戏虽然曲白俚俗,而且以科诨为主,但具有较好的 舞台效果,为下层观众喜闻乐见,《遏云阁曲谱》也不因其俚俗 而予以收列。如《琵琶记》中的《坠马》、《拜月亭》中的《招商》等, 像《纳书楹曲谱》等清宫谱所不收的,《遏云阁曲谱》皆予以收列。

在标注曲子的腔格时,编订者也是按照舞台实际演出本的处理方式,不仅详载念白与科诨,而且对于板眼、工尺音符的标注都十分详备,如标注末眼,详注擞腔、豁腔等小腔,使得初学者易于照谱习唱。正因为编订者重视舞台的演唱实际,故《遏云阁曲谱》受到一般度曲者的喜爱,流传甚广。

在戏宫谱的编订上,清末殷溎深有着卓著的成就。殷溎深,生于清道光五年(1825)前后,苏州人,工音律,与杨禄寿齐名,时称阴阳两先生。原为苏州昆班大雅班中的旦角,后在苏州、昆山等地曲社中任曲师教曲。编订《六也曲谱》、《春雪阁曲谱》、《昆曲大全》、《昆曲粹存》、《荆钗记曲谱》、《拜月亭全记曲谱》、《琵琶记曲谱》、《(南)西厢记曲谱》、《牡丹亭曲谱》、《长生殿曲谱》等10种曲谱。

《六也曲谱》:有"小六也"与"大六也"两种,"小六也"即《六也曲谱初集》,"大六也"即《增辑六也曲谱》。"小六也"于清光绪三十四年(1908)苏州振新书社石印出版,巾箱本,共四册,收列14种传奇中的34出。"大六也"是1922年由上海朝记书庄石印出版,分元、亨、利、贞四集,每集6册,收列55种传奇中的200出戏,另收列《赐福》、《福辏》、《上寿》、《送子》等4出开场戏。元集卷首收录南屏先生关于昆曲四声、五音、呼法、做腔、曲情等的论述。谱式为饔衣式,板眼、宾白齐全,通俗实用。

《昆曲大全》: 殷溎深订谱, 怡庵主人张芬(字余荪, 号怡庵) 编辑。1925年上海世界书局石印出版。共四集, 每集六册。收 列 50 种剧目的 200 出戏。这些折子戏皆是舞台上久演不衰, 为 观众所喜闻乐见的剧目,如《凡例》指出:"本编搜集传奇五十种,共选剧二百折,分为四集,虽可歌之剧正多,而脍炙人口之曲无不毕采。""从前坊间出版之曲谱,大抵谬误百出,且于曲调妄加删节。本编力矫斯病,采曲则选声文并茂为宗,订剧则以雅俗共赏为的。"张芬在序中也云:"爰搜故箧,杂采百编,精核博选,虽未能称千白之裘,咀宫含商,实足尽六引之妙,既无依讹沿讹之失,而有聚精会华之长。"①为便于一般观众及演员。请中曲白皆收,工尺、板眼严整精确,并注明小眼、笛色、锣鼓。如《凡例》云:"本编将曲白板眼悉心订正,与梨园演唱无异,俾度曲者不致相碰。""《纳书楹》虽为曲谱善本,然不载宾白,不点小眼,其宫谱又与近时唱法不同,殊不便于学者。本编则一一订正,使观者了如指掌。""为板,为中眼,为小眼,一为岩板,为岩眼,而有笛色锣段,亦均——注明谱中,以便阅者。"

《春雪阁曲谱》:殷溎深订谱,张芬编辑,1921年上海朝记书 庄石印本,共二册,收列《玉簪记》4出、《浣纱记》4出、《艳云亭》 2出。

《昆曲粹存》: 殷溎深订谱,昆山国乐保存会编辑,1924年校经山房成记书局石印本。此谱始订于清光绪二十二年(1896),时殷溎深任昆山东山曲社曲师,据王庆祉《序》云: 曲社"诸君子有志振衰,爰倡国乐保存会,搜罗旧本,重加雠校,倩殷君点定宫商,得六百余折,凡十二集,名曰《昆曲粹存》"。但今仅存初集,共六册,收列50出,蓑衣谱式,详注板眼、锣鼓。

另外,殷溎深还编有《荆钗记曲谱》53 出、《拜月亭全记曲谱》26 出、《琵琶记曲谱》47 出、《(南)西厢记曲谱》11 出、《牡丹亭曲谱》12 出、《长生殿曲谱》51 出等六种戏曲全本工尺谱,这六种工尺谱皆依"梨园故本"订定,详载宫谱、科白,故对于这些剧目在当时的戏曲舞台上流传起了十分重要的作用。

① 张芬《昆曲大全序》,《昆曲大全》卷首,上海世界书局 1925 年版。

四、戏曲工尺谱的集大成——《集成曲谱》

进入近代以后,联曲体戏曲逐渐衰落,而戏曲工尺谱的编订,也进入尾声。在近代曲坛上,虽也出现了一些戏曲工尺谱,但多流传不广。而由王季烈、刘富梁编订的《集成曲谱》可以说是近代编订的戏曲工尺谱中最为完备的一部,故其在曲坛上影响也最大。

《集成曲谱》王季烈、刘富梁编订,1925年商务印书馆石印出版。全书分为金、声、玉、振四集,每集八卷,共三十二卷。收列88种剧目的416出戏。编者认为,度曲虽与作曲、谱曲不同,但度曲者也须对作曲与谱曲有所了解,为此,各集卷首分载王季烈《螾庐曲谈》中的《论度曲》、《论作曲》、《论谱曲》、《余论》等四章。如编者在《编辑凡例》指出:"填词、制谱、度曲,本为三事。然欲精于度曲,则填词、制谱之道,亦不可不窥门径。本编以季烈所辑《螾庐曲谈》四卷,冠于各集之首。自度曲以至制谱、填词之法,皆撮其要旨,述以浅显之语,以资研究昆曲者入门之助。"

《集成曲谱》兼顾清唱与剧唱,吸收了前代戏宫谱与清宫谱之长。一方面,顾及舞台演唱的需要,一是所收列的剧目多选自舞台演出本,如著名曲家俞粟庐谓其所收剧目"虽比《级白裘》、《纳书楹》为稍减,而通行佳曲固已一律采入"①。

二是曲白皆收,详注板眼,如《集成曲谱·编辑凡例》云: "叶氏《纳书楹》,冯氏《吟香堂》,皆为曲谱善本。然不载宾白, 不点小眼,殊不便于初学,故迄不能通行。本编则宁详毋略,宁 浅无深,小眼、宾白,一一详载,锣鼓笛色,无不注明。"

三是着眼于通俗易解,如编者自称:"务期初学之易解,不敢自附于高古。"如北曲人声字派人三声,对于初学者来说是较难掌握的,故编者在谱中凡人声字皆注明所派之音。另外,对

① 《集成曲谱序》,《集成曲谱》卷首,商务印书馆 1925 年版。

于曲文中的一些冷解难懂的字,也加以注解,如《编辑凡例》云: "北曲人声字,须叶入三声,初学最觉困难。本编仿《吟香堂》之例,于北曲人声字,应叶某音,一一于眉间注出。冷僻之字,易于误读者,亦悉注明,以便初学。"为方便初学者习唱,谱中注明小眼及各中小腔,如振集卷四《红梨记·访素》【宜春令】曲注云:

【宜春令】连缀四支,首二支均应唱赠板,俗伶只 图省力,非但撤板,并去小眼,致初学者感腔促难唱, 兹特增注头、末眼,俾歌者易于上口也。

四是注重舞台演出效果,为了增强原作的舞台演出效果,对原作加以修改,如《雷峰塔·水斗》出开场一段曲白,从舞台效果来看,民间戏班的演唱本与方成培本都有缺陷,故《集成曲谱》对这一段曲白作了修改,如《集成曲谱》振集卷七《雷峰塔·水斗》扩【二犯江儿水】"纷纷水宿齐集了"曲注云:"此曲俗本文词几不可通,方本删之,然开场却嫌冷落,兹就原文加以改篡,期于通顺,非好为纷更也。"现将《集成曲谱》所改的曲文与《级白裘》所收录的俗本《水斗》首曲【一江风】比较如下:

《集成曲谱》	《缀白裘》七集卷二
【二犯江儿水】纷纷水宿,齐集了纷纷水宿,虾朋和鳖。闹垓垓跳跃来去遨游,似蛟龙江上走。看白浪吐龙湫,腥风退鹚舟,惨雾山头,杀气中流。向前途禅关叩,安排剑矛,须索要安排剑矛。妖僧授首,管教他鬼神惊佛也要愁。	【一江风】为蛇妖,特地前来到。怕他行晓。因此上,只说烧香,私去相祈祷。谁知冤孽遭?谁知冤孽遭?紧 紧来缠扰,只为着此事紫怀抱。

又如振集卷八《满床笏•卸甲》出注:

俗谱此折被伶工节去多半,不惟套数体式不合,

且所述战功情节亦欠贯串。兹依原本补正,庶几度曲 家不为偷懒之伶工所误。

对于民间艺人为增强舞台效果而对原作所作的改动,若所改文义通顺,声律无害,则从时俗,予以收录,如声集卷三《荆钗记·忆母》出【喜迁莺】曲注:

此引后人所改,而文情悱恻,音节谐合,远胜《荆 钗》原文,不必泥古以违俗也。

玉集卷四《长生殿·定情》【念奴娇序】曲注:

原本【念奴娇序】四曲,通俗只唱二支,兹姑从俗。

同上【古轮台】"下金堂笼灯就月细端相"曲注:

原本【古轮台】二支俗伶节为一支,"暗高堂"以上 为第二支之前半,"红速"以上为第一支之后半,兹姑 从俗,于"红遮"之上犹标"前腔"二字,则大谬也。

金集卷二《琵琶记・称庆》【锦堂月】曲注:

原本【锦堂月】四支,时俗删去后二支,兹姑从俗。

同上【醉翁子】曲注:

原本末句作"共祝眉寿",时俗所改,文义尚通, 仍之。 有的虽从时俗所唱,但也附录了订正的腔格,如《牡丹亭·寻梦》出【忒忒令】曲"线儿春甚金钱吊(五六工尺上尺上四)转(合(低)工四合)"句注:

末一字应谱作"四上",此作"合四",乃系俗伶所误,但习唱已久,始从俗本,而附录订正之谱两式如左: 吊:五六工尺工尺上四合,转:四上尺上四合四合四合。

另一方面、《集成曲谱》也借鉴了清宫谱之长,十分重视对曲文字声、腔格、板眼的考订。如编者在《编辑凡例》中指出:"梨园脚本别字连篇,且妄加删节,谬误百出。近日出版曲谱,亦有数部,而皆以此种脚本为蓝本,拉杂凑集,便以牟利,非有选择校订之功也。本编力矫是弊,选戏剧则采曲律词章之兼善;订宫谱则求古律俗耳之并宜;曲文曲牌,皆悉心订正,非敢谓空前绝后之作,要与近日出版之各曲谱,不可同日语。"《集成曲谱》对曲字腔格、板眼的考订之精严,可以与考订精细的《纳书楹曲谱》相媲美,如吴梅称:"今读此谱,固俨然叶怀庭、王禹卿之亚也。"①

在谱中,编者一是严别字声,如金集卷三《琵琶记·赏荷》 【桂枝香】曲注:

"再上"之"上"字,应读作上声,俗唱作去声,谬。

同上《赏秋》【念奴娇】曲注:

"兴",去声,俗唱作平声,谬。

声集卷四《牡丹亭・游园》出【皂罗袍】曲注:

① 《集成曲谱序》、《中国古典戏曲序跋汇编》,第 208 页。

"美"字俗谱作"工五六工尺",竟似阳去声,谬。兹去"五"字较妥。"良辰美景"四字,两阳平两阴上,叶谱最为正格,附录于左:良(工)辰(工尺)美(上尺工尺)景(上尺工)。

玉集卷四《南柯梦·扫花》出【赏花时】曲注:

俗谱首句(翠凤毛翎扎帚叉)误低一调,且"叉"字唱作去声,谬。

同上《长生殿·定情》【古轮台】曲"笼灯就月细端相"句注:

"相"字,叶谱作六五,该阳平,兹改正。

对于北曲中的人声字,还特地注明所派人的字声,如振集卷七《雷峰塔·水斗》【刮地风】曲注:

百叶摆;怯,牵也切;出叶杵;铁,天也切;擦,初鮓切;拆叶揣;泼叶颇;一叶以,均入作上。

二是订正板式,如同上金集卷三《琵琶记·嘱别》【忒忒令】 曲注:

"却不道"句俗谱板式殊误,兹改正之。

金集卷三《题真》【醉扶归】曲注:

"也曾"二字系衬字,俗谱点板于"也"字上,谬,兹订正。

同上《扫松》【急三枪】曲注:

"了"系衬字,俗谱点板于"卖"字上,殊不合,兹 订正。

又同上【前腔】注:

俗谱于"死"字上点板,又增"拜"字,皆谬。

声集卷四《牡丹亭・游园》【尾声】注:

"然"字俗谱无底板,大谬。

金集卷二《琵琶记·逼试》出【绣带儿】"你休迷男儿汉有凌云志气"曲注:

俗谱将"休"字上正板于"固"字头,而将"拒"字上 正板改作赠板,谬。

金集卷二《琵琶记·嘱别》出【忒忒令】"你读书思量做状元"曲注:

"却不道"句俗谱板式殊误,兹改之。

玉集《南柯梦·寻悟》【太师引】"一星星有的多灵圣"曲注:

本调二曲第五句用《琵琶记》"涂山四日离大禹" 句格,为上四下三。叶谱于第六字"厮"、"切"用板,作 上三下四句格,殊欠妥顺,兹改正。切音砌。 声集卷二《荆钗记·眉寿》出【醉翁子】"我非怪"曲注:

此曲合头"盏"字俗谱多底板一拍,是误作【月上海棠】板式,本调不合,因节去。

三是厘正句读错乱,订正文义讹误,如声集卷二《荆钗记· 改书》出【朱奴儿】"因科举离乡半春"曲注:

"良便"俗误作"良使",误,兹订正。

金集卷二《琵琶记·规奴》出【祝英台近】"绿成阴红似雨"曲注:

俗谱贴唱"车马"至"帘栊"二句,余皆旦唱,强行割裂,不顾文义,谬极。宫谱亦高低互倒,兹改正之。

同上《嘱别》【谒金门】曲注:

俗伶搬演此折,小生先上,即唱"苦被"二句,旦上接唱"闻道"二句,将此引颠倒错乱,谬极。

同上【谒金门】"春梦断"曲注:

俗伶搬演此折小生先上,即唱"苦被"二句,旦上接唱"闻道"二句,将此引颠倒错乱,谬极。

金集卷三《琵琶记・赏荷》【桂枝香】曲注:

"旧弦"俗谱误作"危弦",文理不通,不得不改正

之,非好立异也。

振集卷七《十五贯•判斩》【哪吒令】曲注:

梁溪即无锡之旧称,山阳县属淮安府,"梁溪距 淮"句,指苏氏与友兰居不同地,其义其明。自《缀白 裘》误作"梁溪拒谁",俗谱相沿,不加订正,文义不可 通矣。

同上《蝴蝶梦・搧坟》注:

此折俗谱沿用《缀白裘》原文,词句俚俗不堪,强 为改易过半,方觉完善。

四是订正曲调名,如金集卷三《琵琶记·弥陀寺》【销金账】 曲注:

俗谱此曲格调多与【朝元歌】及【五马江儿水】相 混,兹订正。

同上《别丈》【鹧鸪天】曲注:

此四句本是下场诗,俗伶填工谱而标作【哭相 思】,兹依将当之牌名易之。

由于《集成曲谱》兼顾清宫与戏宫之长,故不仅为清曲家所 借鉴,而且也为戏班所依奉,广为流传,曾两次刊印,达一千 多部。

```
[General Information]
书名 = 曲体研究
丛书名 = 南京大学戏剧影视研究丛书
作者 = 俞为民著
出版社=
出版日期 = 2005
形态项= 447 ; 21cm
页数 = 447
原书定价 = 32.00
读秀号=000005633331
SS号=11408531
ISBN = 7 - 101 - 04630 - 4 / J617
分类号=10090208&sw=70X1.0FC31
0P-1019 C2.252182E-2975D1D
0BEBF
主题词=
参考文献格式 = 俞为民著、曲体研究、中华书局、2005
```

简介 = 全国艺术科学"十五"规划项目:本书内容包括:宫调考述、南曲曲体的沿革与流变、北曲曲体的沿革与流变、南 戏曲调组合形式考述、北曲曲调组合形式考述等。 村面 书名 版权 前言

> 目录 前言

宫调考述

- 一、乐律的产生与宫调的本义
- 二、雅乐八十四调与燕乐二十八调考
- 三、宋代宫调系统的紊乱
- 四、宋金诸宫调之宫调考
- 五、南北曲之宫调考
- 六、从宫调到笛调

南曲曲体的沿革与流变

- 一、南曲曲体的构成特征
- 二、昆山腔的改革与南曲曲体的变异
- 三、弋阳腔的流传与南曲曲体的衍变

北曲曲体的沿革与流变

- 一、北曲的类别及其曲体特征
- 、北曲曲体形成的渊源
- 三、北曲的南移与南北曲合套、南北调合腔的产

生

四、乐府北曲与南戏昆山腔的融合

五、俚歌北曲与南戏弋阳、余姚诸腔的合流 南戏曲调组合形式考述

- 一、早期南戏曲调组合的规则及其形式
- 1、北曲南移对南戏曲调组合形式的影响
- 三、南戏常用曲调组合形式与排场例释

北曲曲调组合形式考述

- 一、北曲联套的核心——韵
- 二、北曲联套的构成形式——曲组与只曲、尾

吉

三、北曲曲组的形成及其特征

四、北曲套曲尾声考述

南曲曲韵的沿革与流变

一、南戏曲韵的语音基础及其特征

- 二、北曲的南移对南曲曲韵的影响
- 三、昆山腔的流行与南曲曲韵的变异

曲韵韵位研究

- 一、曲韵韵位的特征
- 二、曲韵韵位的设置
- 三、曲韵韵位与结音

南北曲曲调字声与腔格研究

- 一、曲调字声与腔格关系的沿革及字声的规范
- 二、字声与腔格的配合
- 三、字声的组合与腔格的组合

南北曲同调异体考论

- 一、字声的变异与同调异体的产生
- 二、句式的变异与同调异体的产生
- 三、板位的变异与同调异体的产生

南曲谱的沿革与流变

- 一、南曲谱之先声
- 二、南曲谱之雏形
- 三、南曲谱之完备
- 四、南曲谱之大成

北曲谱的沿革与流变

- 一、北曲谱之雏形
- 二、北曲谱之完备
- 三、北曲谱之完善
- 四、北曲谱之大成 五、北曲谱之总结

戏曲工尺谱的沿革与流变

- 、古代乐谱的演进与工尺谱的产生
- 二、戏曲工尺谱的产生及其特征
- 三、清宫谱与戏宫谱
- 四、戏曲工尺谱的集大成——《集成曲谱》